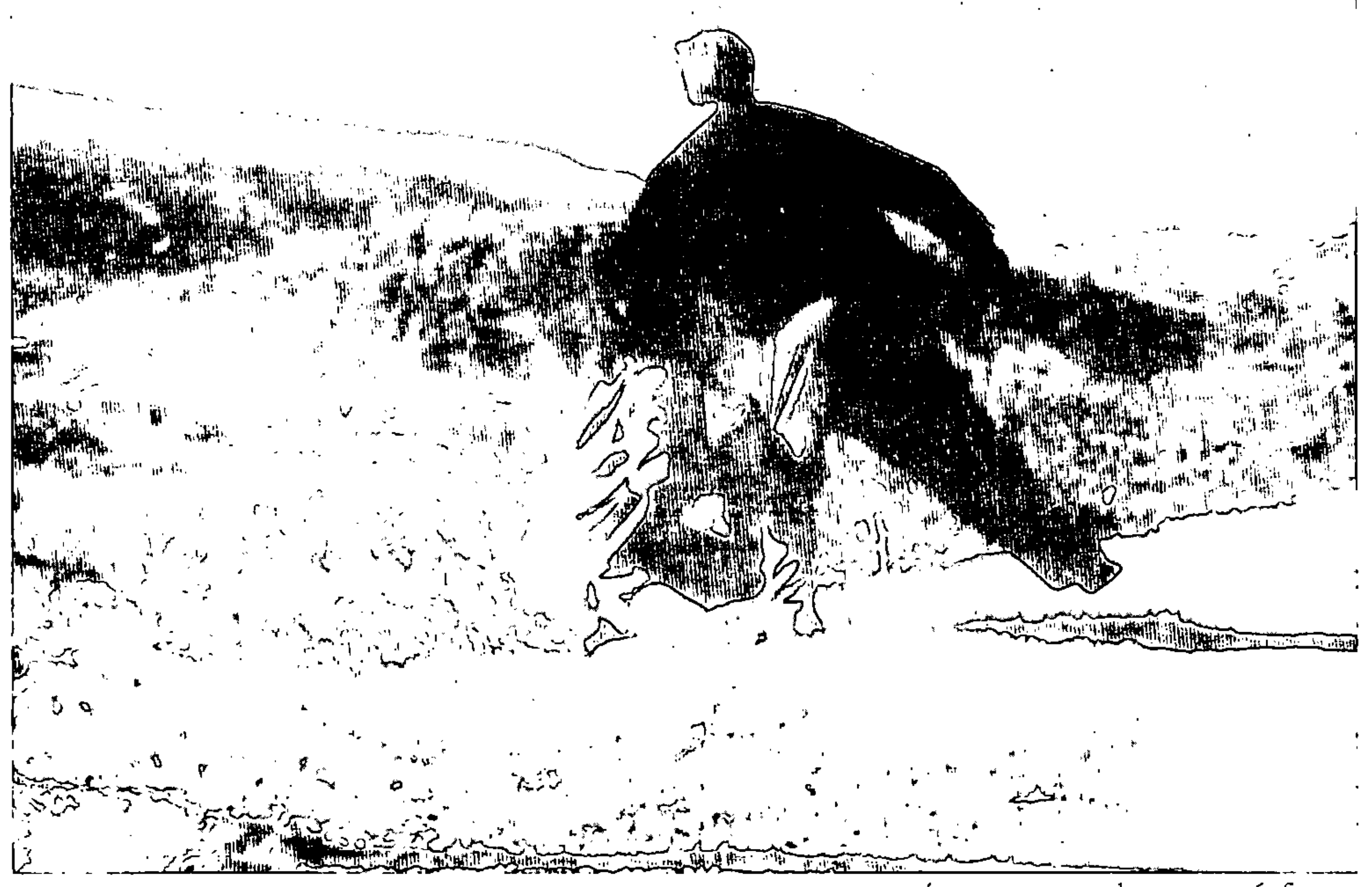
cahiers du CINEMA

P. Bonitzer : Fétichisme du plan
J. Aumont et J.-P. Oudart : Misère du cinéma français
S.-M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (4)
"Intolerance" (description plan par plan)



numéro 233 novembre 1971 6 francs



N° 233 NOVEMBRE 1971



« Le Moindre » de Jean-Pierre Daniel (Slon).

TECHNIQUE, IDEOLOGIE

LE CINEMA FRANÇAIS RECENT, SON IDEOLOGIE ET LA CRITIQUE

D.W. GRIFFITH : « INTOLERANCE »

NOTES, INFORMATIONS, CRITIQUES

Lettres :

Critiques :

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction : 236-92-93. Régie publicitaire : Agence R.P., 9, bd des Italiens, Paris 2e. Tél. : 266-18-17 et 18-19. Fabrication : Daniel & Cie.

Fétichisme de la technique : la notion de plan

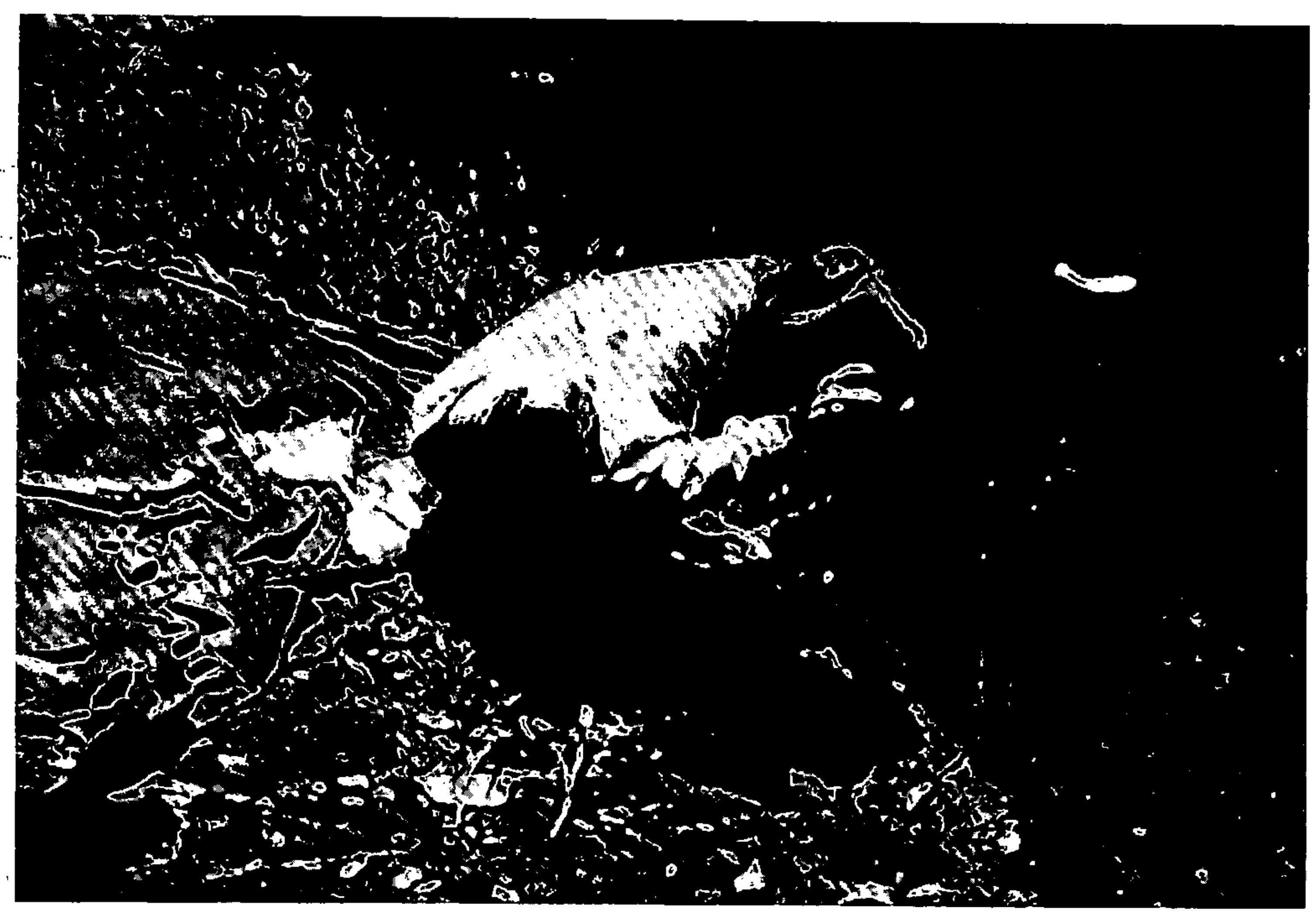
par Pascal Bonitzer

0. Qu'on entende le plan selon la dimension de l'enchaînement linéaire (plan/séquence/...) ou en fonction de la typologie des grosseurs (gros plan/plan moyen/...), le plan a toujours un caractère de supplémentarité qui définit la division, le morcellement, la dissémination de la scène filmique. La notion de plan est d'abord la marque de cette dissémination. Elle marque ceci : que le déploiement d'une scène, au sens théâtral et dramatique de ce mot, s'inscrit filmiquement de façon fragmentée quant au point de vue du spectateur : fragmentée dans son déroulement, fragmentée dans son espace. Il n'a été possible de parler de plan (y compris de « plan d'ensemble ») qu'à partir de la découverte de cette fragmentation, c'est-à-dire lorsque plan et scène ont cessé d'être une seule et même chose, lorsque, autrement dit, la scène filmique s'est montrée en défaut, du point de vue de la dramaticité (et ce n'est certainement pas neutre idéologiquement), par rapport à la scène théâtrale. En défaut ou en excès : c'est ici la même chose, et c'est ce qui définit la supplémentarité.

La scène filmique, voire l'objet « cinéma », qui semble encore aller de soi pour beaucoup, et ne reposer que dans l'évidence des films, s'est donc constituée entre autres dans la différence active (différance, déhiscence, etc.) entre scène (= dispositif du théâtre bourgeois, principalement) et plan ; c'est-à-dire aussi dans le système des opérations du montage, par lequel le plan ne peut être conçu comme simple fragment inerte de la scène ou de la séquence (pour reprendre l'une des deux chaînes paradigmatiques aplatissantes qui croisent la notion de plan), mais comme fragment dynamique, opérateur du volume scénique.

Or, si, historiquement, dans le cinéma, le plan se détache du bloc de la scène et en quelque sorte l'effeuille, on est bien obligé de poser la question de savoir ce qu'il en est de ce bloc, quelles sont ses déterminations et ses surdéterminations : sur ce point le texte d'Eisenstein que nous publions actuellement, *Dickens, Griffith et nous*, est précieux, car il donne des indications sur le rapport direct existant entre un type d'invention formelle (le découpage griffithien) et les représentations idéologiques, aussi bien que le texte, qui l'investissent. Eisenstein montre, en particulier, comment l'écriture griffithienne se règle analogiquement sur le style de Dickens, et comment celui-ci se trouve précisément partiellement déterminé par le modèle du *théâtre bourgeois* (« ... de la bouche même de l'auteur, est précisé le lien qui unit Dickens au mélodrame théâtral. Et ce faisant, Dickens se situe lui-même comme le maillon reliant l'art futur, encore insoupçonné, du cinématographe — au passé récent (pour Dickens) des traditions du « bon mélodrame, bien sanguinaire ». CdC 232).

1. Si donc le plan supplée à la scène (conçue sur le modèle théâtral) en la divisant, cette opération ne se produit évidemment pas de façon abstraite et flottante, mais se trouve très historiquement déterminée, et idéologiquement très surdéterminée par le réseau textuel qui investit la « scène » (re)produite par la caméra. Qu'il n'y ait pas de scène sans idéologie,



Cette page et pages suivantes : *Vent d'Est* (Groupe Dziga-Vertov).

voilà qui devrait être clair. Que le « cinéma » comme appareillage technique *et* pratique technique (car comment dissocier l'un de l'autre, sauf à tomber dans les abstractions de l'idéalisme ?) se trouve d'entrée de jeu investi par l'idéologie bourgeoise, qui surdétermine toute dramaturgie au moment où le cinéma surgit comme spectacle sur le marché mondial, cela devrait également être aisément admissible, du moins par un marxiste.

C'est pourquoi, si l'on ne savait à quoi s'en tenir, on pourrait être un peu déconcerté par telle affirmation, d'une étrange ingénuité, de Jean-Patrick Lebel, selon laquelle par exemple « la transparence des raccords est fondée sur une nécessité technique *et non* /c'est moi qui souligne/ sur un projet idéologique démoniaque ». On pourrait s'étonner, si l'on ne savait à quoi s'en tenir, de ce que Jean-Patrick Lebel, au prix d'une tautologie assez curieuse (la transparence des raccords due à une nécessité technique), tienne tant à préserver la neutralité idéologique de tout ce qui, dans le cinéma, ressortit au domaine de la « technique » : *appareils et pratiques.* Il devrait pourtant être clair qu'on ne saurait parler d'appareils (tel que la caméra) sans impliquer les pratiques par lesquelles et pour lesquelles ils fonctionnent ; et que, d'un point de vue marxiste, il n'existe pas de pratiques où ne s'investissent des idéologies. Mais il est instructif de voir comment Lebel démontre son affirmation :

> « C'est tout simplement que, lors des débuts du cinéma, la durée réduite des chargeurs, le manque de sensibilité de la pellicule, les qualités optiques encore incertaines des objectifs ne permettaient pas d'enregistrer facilement de longues scènes ou de longs moments cinématographiques, sans qu'il faille s'interrompre, sans que les personnages deviennent flous/ etc./. C'est l'ensemble de ces difficultés techniques qui, rien que pour montrer une chose aussi simple qu'un homme se levant de sa chaise et sortant dans la rue, obligeait à filmer en plusieurs fois l'action pour pouvoir la montrer dans son ensemble, qui condamna le cinéma à la *fragmentation.* Et c'est à partir de la néces-



sité technique de cette fragmentation que prit naissance et s'élabora l'ensemble des règles qui définissent « l'art du raccord » classique et le jeu des regards au cinéma ; règles qui permirent de recréer d'une manière *illusoire* une continuité que les conditions de la prise de vues ne permettaient pas d'assurer. »

Que prouve cette démonstration, sinon précisément le contraire de ce que Lebel veut démontrer ? Que s'y trouve-t-il en effet énoncé, sinon que la technique (ici, la technique des raccords) est appelée à intervenir pour rédimer le cinéma « condamné » à la fragmentation (condamné par l'idéologie lebelienne, ou par l'idéologie bourgeoise ; car cette fragmentation est, chez Vertov ou Eisenstein, opérante, dynamique, dialectique, et matérialiste) ; que cette intervention technique est prise dans un « projet », dont on voit mal comment il pourrait être innocent de toute idéologie, même si cela n'a rien de « démoniaque » (on est navré de devoir relever ces effets clownesques sous la plume incontinente de Lebel ; mais n'ont-ils pas pour rôle de noyer le poisson ?) : car pourquoi « diable » s'efforcer de produire une *illusion de continuité* quand toutes les conditions matérielles du cinéma s'y opposent ? Il faut bien qu'il y ait là une présupposition de ce que doit produire le cinéma, quel type de fiction il doit prendre en charge, etc., et il devrait être clair que ce qui est recherché dans la continuité des raccords, c'est *l'efficacité d'un procès de captation idéologique*, si l'on veut l'interpellation du spectateur en sujet d'un type déterminé de fiction. Mais Lebel sent obscurément la contradiction et tente aussitôt de la faire disparaître :

« ... Ce n'est pas à la « nature » d'une certaine forme de montage (coulant, transparent), qu'est dû l'effet idéologique reproché à un certain cinéma traditionnel [sic ; la niaiserie du ton adopté n'est pas innocente], mais bien plutôt à l'importation « telles quelles » à l'intérieur du cinéma des *formes dramatiques du théâtre bourgeois* avec son cortège d'illusions « naturalistes » (tant en ce qui concerne le jeu des acteurs que la « vraisem-

blance » du récit et des sentiments stéréotypés), de règles dramatiques et esthétiques, ainsi que tout son contenu idéologique. »

Naturellement et pour cause, Lebel ne nous dit rien des modalités concrètes de cette « importation telle quelle » de la structure du théâtre bourgeois dans le cinéma bourgeois, réduit à « un certain cinéma traditionnel » (il s'agit systématiquement de laisser les choses à leur confusion) ; rien de la nécessité historique, ni de la massivité de la demande idéologique, de cette « importation » ; ni bien entendu des *modifications techniques* que le modèle du théâtre bourgeois a imposé au cinéma. Il ne s'agit d'ailleurs pas d'une « importation » de règles, mais de greffes différenciées de techniques, de croisement, voire de « relève » (cf. « Cinéma/théâtre/idéologie/écriture » in CdC 231). Mais surtout, il est étrange de ne pas voir qu'une « forme de montage », transparent ou pas, est nécessairement *déterminée*, et non flottante ; inscrite dans une chaîne de pratiques qu'elle surdétermine et par lesquelles elle est surdéterminée ; et qu'à un moment historique déterminé, par exemple celui que nous vivons, il devient possible d'analyser la chaîne idéologique que sous-tend cette pratique, de mettre à nu toute la chaîne à partir de cette pratique. Mais Lebel, c'est-à-dire l'idéologie qui programme son livre, préfère croire que nous (ou *Cinéthique*) hypostasions tel ou tel élément comme idéologique « en soi », alors que lui-même ne fait rien d'autre tout au long de son interminable pensum. Car Lebel écrit en dehors de l'histoire, ou depuis la fin de l'histoire (dernières lignes : « Seul l'avenir nous dira si la science l'emportait sur la fiction dans ces lignes hâtives »), du point de vue où toutes les pratiques se neutralisent, tout dépendant en dernière instance de la « visée idéologique », comme chacun sait, laquelle est évidemment un impondérable absolu. Par exemple, « on peut très bien imaginer qu'une réflexion marxiste, tenant compte des médiations concrètes et s'appliquant avec la même rigueur à ces formes du récit cinématographique, basées sur la transparence, le classicisme, etc. — tant décriées par certains et considérées par eux comme véhicule « naturel » de l'idéologie dominante — pourrait donner lieu à une « formalisation » basée sur (et exprimant) une conception matérialiste dialectique et matérialiste historique aussi cohérente et aussi convaincante que celle d'Eisenstein à travers sa réflexion sur le montage. »

Ainsi pour Lebel les « formes » n'ont aucune nécessité historique, elles sont déposées dans l'éternité, dans quelque ciel où une « réflexion marxiste » (que Lebel ne peut qu' « imaginer ») pourrait à tout instant les retrouver pour « s'y appliquer avec rigueur ». C'est bouffon, certes, mais c'est surtout anti-marxiste, idéaliste et réactionnaire. Ou plus simplement, révisionniste.

Or le discours de Lebel, qui fait actuellement l'objet d'une vaste campagne de diffusion (sans parler de la presse de cinéma, on a pu le voir cité élogieusement non seulement dans *L'Humanité, L'Humanité-Dimanche* et *France-Nouvelle*, mais aussi dans *Les Temps Modernes, L'Idiot International*, etc. : que signifient ces bizarres collusions ?), ne se soutient, à défaut d'autre chose, que du réseau des notions techniques du cinéma, avec tout l'impensé idéologique qu'entraîne leur utilisation empirique. Il est nécessaire d'analyser cette charge idéologique de la terminologie technique, sa charge idéologique, c'est-à-dire son historicité, si l'on veut faire obstacle à la mascarade pseudo-théorique dont le rôle est de couvrir et de barrer la lutte idéologique, l'offensive marxiste-léniniste dans le champ des pratiques signifiantes.

2. Ainsi, pour y revenir, la notion de plan, qui pour être la plus répandue du vocabulaire technique, est loin d'aller de soi. Il est loin d'aller de soi, d'abord, que ce soit la notion la plus répandue, la plus communément utilisée par les critiques, les cinéphiles, le public moyen, etc. Il ne va pas de soi que les « théoriciens », tel Mitry, en fassent l'unité filmique de base. Et il faut s'interroger sur ce privilège.

Avec l'assignation du plan à un rôle central, premier, transcendantal, dans le complexe filmique, sont réduits à la contingence ou à la secondarité des éléments tels que la couleur, la bande sonore, les différences d'objectifs, etc. ; mais surtout, ce qui se trouve là occulté, c'est le procès différentiel qui place chaque élément compositionnel du film en position de surdétermination par rapport aux autres dans le réseau complexe et la dynamique du texte, du « volume » filmique. La notion de plan a, en ce sens, d'emblée un rôle aplatissant. Dans sa double acception (plan/champ et plan/séquence) elle suppose la maîtrise d'un regard qui ne travaille pas et s'approprie la scène. Elle implique la *linéarité* du récit où *s'enchaînent* les plans selon les règles de la scansion dramatique. Elle garantit dans le récit le statut central, privilégié, du personnage, dans son rôle identificatoire où se concentre une part majeure de l'effet idéologique du cinéma « classique ». Car la notion de plan est historiquement dépendante du statut du personnage dans la fiction classique. Mitry :

> « Nous avons dit que le *plan* (constitué par une série d'instantanés visant une même action ou un même objet sous un même angle et dans un même champ) pouvait être considéré comme l'unité filmique. Ce l'est en effet, mais cette notion

de plan est relative à l'histoire du cinéma.

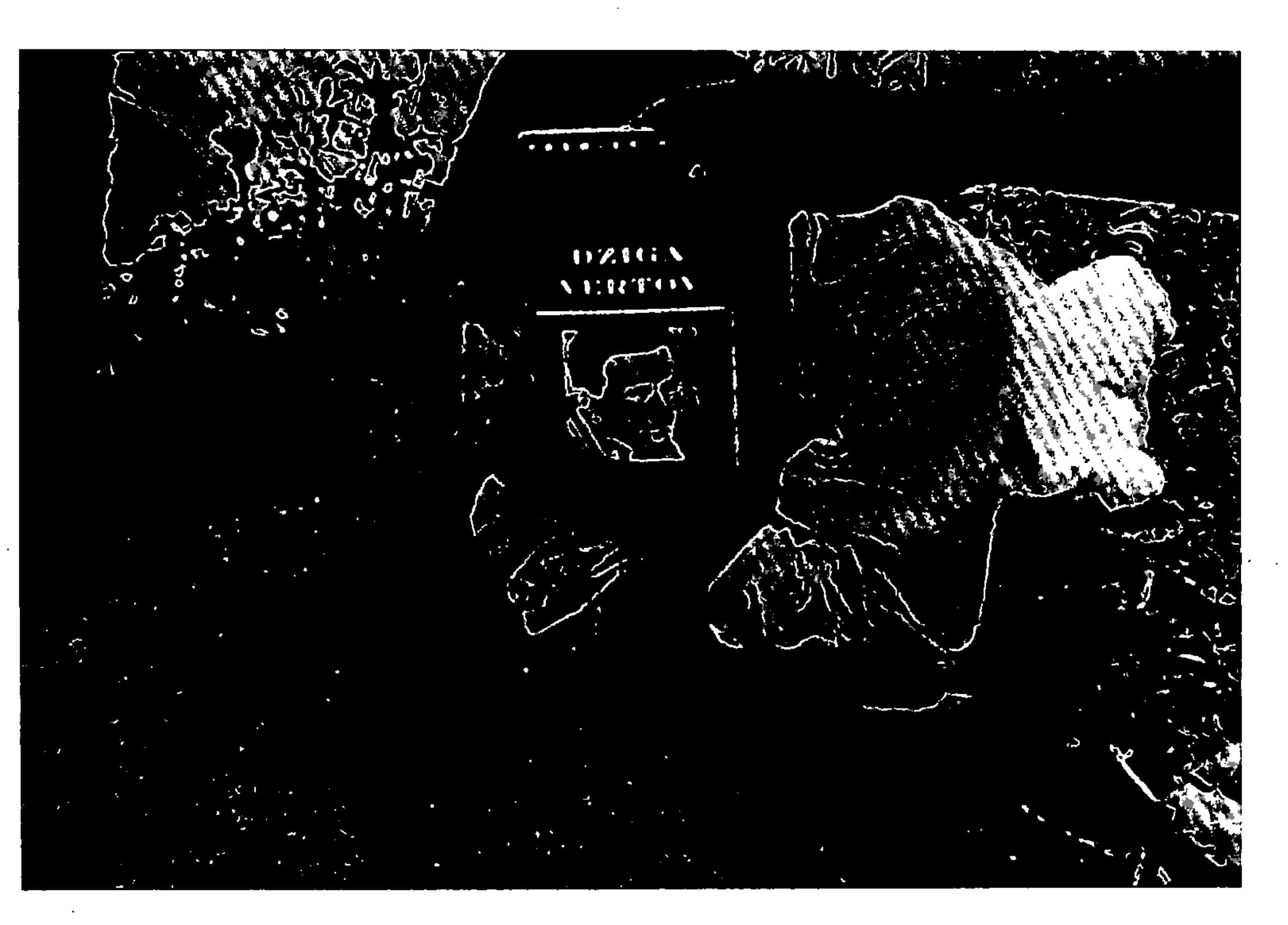
« Lorsqu'après les premières tentatives de D.W. Griffith le cinéma commença à prendre conscience de ses moyens, c'est-à-dire lorsque, d'une façon générale, on enregistra les scènes selon des points de vue multiples, les techniciens durent qualifier ces différentes prises afin de les distinguer entre elles. Pour cela on se référa à la situation des personnages principaux en divisant l'espace selon des plans perpendiculaires à l'axe de la caméra. D'où le nom de *plans.* C'était en quelque sorte la distance privilégiée d'après laquelle on réglait la mise au point. »

La notion de plan est donc organiquement dépendante de celles de *personnage,* de *récit,* notions qui n'ont rien de « technique » au sens où l'entend un Lebel, et qui impliquent toute une idéologie de la fiction, idéologie qui *aplatit* la matérialité du texte, du film ; si aujourd'hui les films de Straub, ou du groupe Dziga-Vertov, voire ceux de Vertov même, ne sont pas lus, provoquent des résistances acharnées, c'est parce qu'ils mettent en jeu activement la matérialité complexe du film (couleurs, sons, etc.), refusant en un geste politique et idéologique de la soumettre aux nécessités idéologiques de la narration bourgeoise. De ce « réalisme » bourgeois en proie à la nécessité de représenter, c'est-à-dire de conserver, d'accumuler, ce qui dans le tout social s'enlève comme « réalité », autrement dit comme plus-value idéologique d'un « monde » réduit à la circulation des marchandises.

Si donc le plan est la division de la scène filmique, comme je l'ai écrit plus haut, c'est d'abord selon les lignes de force de la scénographie classique, en fonction des dimensions de profondeur et de grosseur mesurées par la place centrale dans le volume scénique du personnage, corps spéculaire, et par le rôle souverain de l'œil, c'est-à-dire du sujet de la *perception* oculaire (la perception : autre notion idéologique dont l'utilisation extrêmement fréquente ne donne jamais lieu à une interrogation sur sa légitimité ; elle implique pourtant toute une stratification métaphysique ; Merleau-Ponty : « *le film ne se pense pas, il se perçoit* »).

Le plan est ainsi l'aplatissement de la scène, du moins le plan *comme concept* (car ce concept forclôt l'espace off, lequel ne cesse de creuser l'espace scénique cinématographique) ; ce qui, « dans l'oubli fermé par le cadre », pour paraphraser Mallarmé, s'offre tout uniment à l'œil est déjà maîtrisé, a déjà la passivité et la servilité de la chose. Sur la scène symbolique cinématographique, l'Œil, impliqué directement par le plan, par la notion de plan et la place centrale que la critique lui assigne, vient en position de signifiant-maître (je ne parle évidemment ni de l'œil « réel » du spectateur, ni de l'œil/objectif de la caméra, mais de l'œil comme nœud symbolique). Ce qui revient à dire que, l'existence du plan étant d'entrée de jeu plurielle comme marque matérielle de la division de la scène filmique, et comme marque de division supposant toujours un hors-champ, c'est-à-dire un point aveugle, de multiples points aveugles que la mise en scène classique s'est employée à maîtriser (cf. *La Suture,* et *Travail, lecture, jouissance,* notamment), la scène cinématographique est toujours en défaut d'un œil : c'est ce que signifie la supplémentarité du plan.

3. On voit donc que le plan, comme nœud symbolique central et notion idéologique autour de laquelle tournent inlassablement la critique et l'exégèse cinéphilique, est une notion *fétichiste,* originairement fétichiste. L'histoire des discours sur le plan est une histoire du fétichisme cinématographique. J'ai parlé le mois dernier du fétichisme du « gros plan », tel que l'inscrivent les discours de Mitry ou d'Epstein ; ce qui est intolérable à ce fétichisme, est, on le sait, la pensée du fragment, impliquant la tache aveugle (la castration, la division séminale) et la dynamique du texte. Si ce fétichisme n'est pas totalement absent chez Eisenstein, celui-ci, soucieux d'une approche matérialiste de la forme, pense cependant la systématique de la coupure. De même la notion d'*intervalle,* chez Vertov, reste impensable par l'idéalisme critique et théorique. Car le « fétichisme théorique » de celui-ci est évidemment le reflet d'une pratique fétichiste du cinéma ; le fétichisme du gros plan ou le fétichisme du plan-séquence sont inscrits dialectiquement dans un rapport historique à la domination économique et idéologique du cinéma américain classique : ce qui suscite la fétichisation du gros plan ou du plan-séquence est l'*excentricité* de ces types de plans *à l'intérieur* du système cinématographique dominant, à l'intérieur de l'idéologie (bourgeoise) qui le reconnaît, le reflète, le reconduit. Dans la théorie et dans la pratique, il s'agit de fonder l'autonomie d'un fragment évanouissant. Les béquilles de la reproduction photographique et photogrammatique, à laquelle nous continuons, malgré cette autocritique, de sacrifier, parce que nous pensons avec Barthes que le photogramme et même la photographie constituent un supplément de texte (mais Barthes considère lui-même *Le Troisième Sens* comme une « revendication fétichiste » contre l' « hystérie » spectaculaire dans laquelle le cinéma est pris, et Sylvie Pierre, cf. *Eléments pour une théorie du photogramme,* CdC 226-227, l'a critiqué en ce sens), sont souvent là, en dehors du film, pour soutenir et renforcer ce fétichisme.



D'un tel fétichisme, qu'il faut entendre au sens exact comme *déni de la castration*, un texte de Bazin, significativement intitulé « Montage interdit » (*Qu'est-ce que le cinéma ?* I), donne une formulation remarquable. On sait que la logique fétichiste, la *Verleugnung*, le déni, peut se résumer dans la formule : « je sais bien... mais quand même » (= la mère a beau ne pas l'avoir, il faut qu'elle l'ait quand même). Bazin : « Ce qu'il faut, /.../ c'est que nous puissions *croire* à la réalité des événements tout en les *sachant* truqués. » Or ce qui fait consister cette « réalité » à laquelle il « faut » (pourquoi donc ? mais cela, Bazin ne saurait le dire, puisque tout en « sachant » ... il croit et nous invite à croire au « réalisme ontologique » de l'image filmique) croire, bien qu'on sache... *c'est précisément le plan*, le plan comme interdit du montage :

> « ... On pourrait poser en loi esthétique le principe suivant : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. » /.../ Par exemple, Lamorisse pouvait montrer ainsi qu'il l'a fait, en gros plan, la tête du cheval se retournant vers l'enfant comme pour lui faire obédience, mais il aurait dû, dans le plan précédent, lier par le même cadre les deux protagonistes. // Le réalisme réside ici dans l'homogénéité de l'espace. On voit donc qu'il est des cas où, loin de constituer l'essence du cinéma, le montage en est la négation. La même scène, selon qu'elle est traitée par le montage ou en plan d'ensemble, peut n'être que de la mauvaise littérature ou devenir du grand cinéma. ///.../ Il ne s'agit nullement pour autant de revenir obligatoirement au plan-séquence ni de renoncer aux ressources expressives ni aux facilités éventuelles du changement de plan. Ces présentes remarques ne portent pas sur la forme mais sur la nature du récit... /.../ Il serait inconcevable que la fameuse scène de la chasse au phoque de *Nanouk* ne nous montre pas, dans le même plan, le chasseur, le trou, puis le phoque. Mais il n'importe nullement que le reste de la séquence soit découpé au gré du metteur en scène. /.../ C'est-à-dire qu'il suffit pour que le récit retrouve la réalité

qu'un seul de ses plans convenablement choisi rassemble les éléments dispersés auparavant par le montage. »

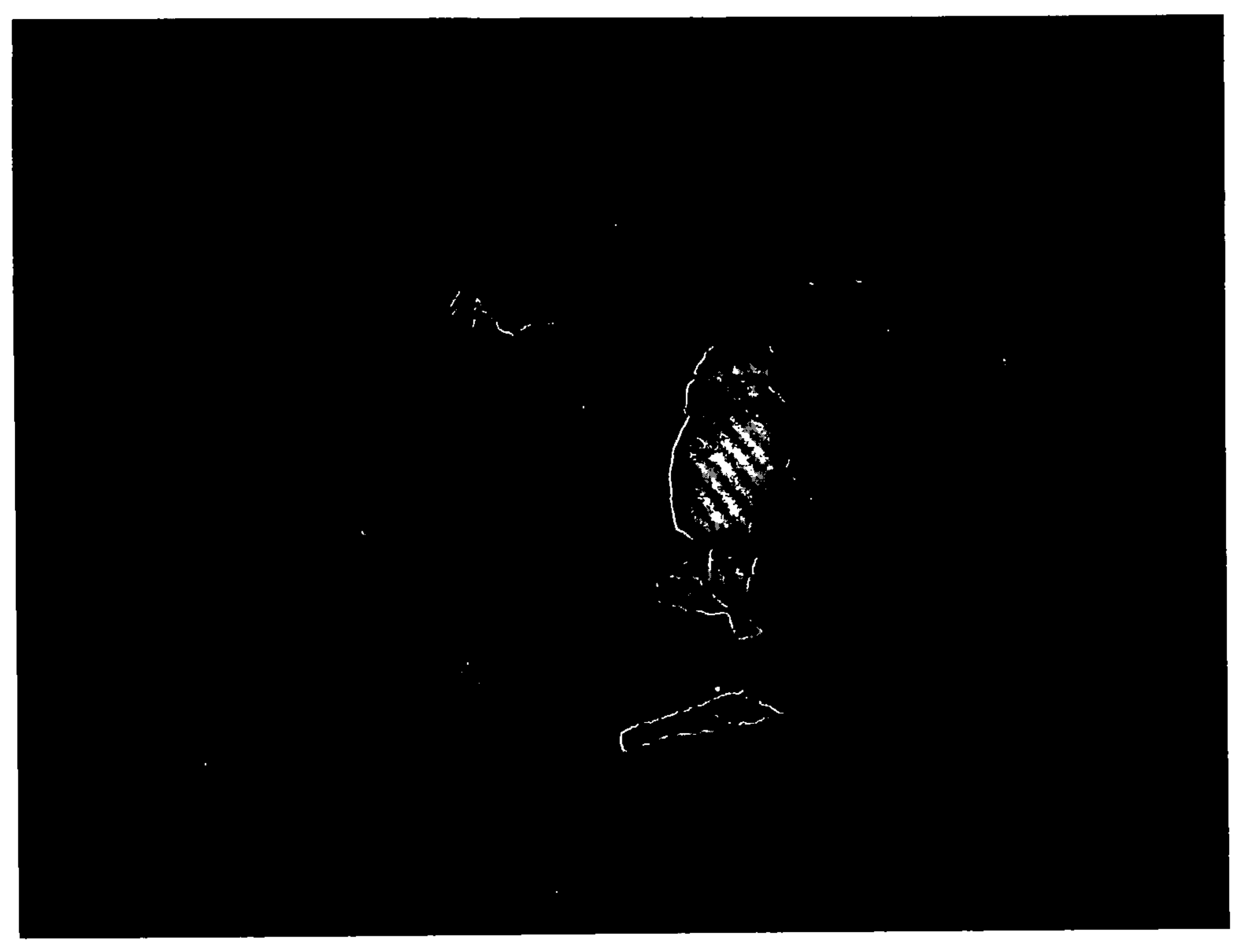
Ce discours extrêmement symptomatique revient à dire que les éléments *hétérogènes* dans le film (l'exemple systématiquement choisi par Bazin est celui de la différence *homme/bête sauvage,* qui renvoie clairement à un fantasme de castration ; l'article se termine ainsi : « Chaplin, dans *Le Cirque,* est effectivement dans la cage du lion et tous les deux sont enfermés ensemble dans le cadre de l'écran »), une fois mis en plan, enfermés dans le cadre, dotent le récit filmique d'un « gain de réalité » dont les effets se propagent en amont et en aval de ce plan. Le cadre unique, le plan qui littéralement *emporte le morceau* (efface le morcellement), c'est le condensé brutal où brille le pseudo d'une réalité dont on sait le caractère illusoire *mais* à laquelle notre désir adhère.

Le fétichisme se double ainsi d'hystérie. Ce que justifie le discours de Bazin, c'est le raccourci idéologique et la névrose dont se paie le cinéma du « montage interdit », c'est-à-dire un cinéma entièrement déterminé par le modèle américain « classique ».

Ce cinéma obsédé, ou halluciné, par la castration, par toutes les *figures* possibles de la « violence physique » (physique = cadrable, capable d'être mise dans un plan) et de la mort : tentative permanente, aujourd'hui à son point de culmination et de basculement, de neutraliser la mort en surenchérissant sur l'évidence des plaies, des tuméfactions, du sang. Tentative aussi, par là même, de maquiller toute violence réelle : économique, politique, idéologique, sexuelle. Et l'on voit bien pourquoi, aujourd'hui, tant de films prétendant à un discours politique progressiste jouent à fond sur ce registre (un exemple caricatural de ce type de films, et que je ne cite que parce qu'il est récent, tout en renvoyant au texte de J. Aumont dans ce numéro, est le film de Boisset, *Le Saut de l'ange*). Le discours « politique » (il suffit de quelques éléments grossièrement référentiels) y est investi comme garantie, plus-de-réel, de la mascarade.

4. Seul un cinéma pratiquant une approche matérialiste *dialectique* de la forme, reflétant activement les contradictions et l'antagonisme des classes (dont seuls aujourd'hui deux ou trois films du groupe Dziga-Vertov, notamment *Vent d'Est* et *Luttes en Italie,* peuvent donner une idée), peut prétendre tenir, en connaissance de cause, un discours politique (qui, en connaissance de cause, ne peut être que marxiste-léniniste, prolétarien). Tout le reste n'est que refoulement. — Pascal BONITZER.

b



D.W. Griffith : *Way Down East* (Lilian Gish).

Dickens, Griffith et nous (3)

par S. M. Eisenstein



D.W. Griffith : *Sally of the Sawdust* (W.C. Fields)

Griffith aurait pu prolonger l'arbre généalogique du montage plus en amont dans les siècles et trouver à Dickens et à lui-même un ancêtre somptueux en la personne d'un autre Anglais : Shakespeare.

Quoique le théâtre dont parle Dickens ne soit évidemment pas autre chose que la typique vulgarisation des grandes traditions du théâtre élizabéthain par le mélodrame de boulevard du début du XIXe siècle, ou encore la vulgarisation de ce théâtre lui-même, joué à la manière mélodramatique du début du XIXe siècle. Car, selon le témoignage du même Forster, les premières impressions théâtrales de Dickens enfant se rapportaient précisément à une interprétation semblable de « Richard III » et de « Macbeth », tragédies shakespeariennes qui, soit dit en passant, se rapprochent le plus du mélodrame.

Comme exemple, nous nous bornerons à une seule citation, l'un des plus parfaits spécimens de la structure de montage chez Shakespeare.

Il s'agit précisément du cinquième acte de « Macbeth », que nous allons brièvement rappeler.

Sur le plan du montage, ce cinquième acte de « Macbeth » est l'un des plus brillants exemples de ces sortes de structures shakespeariennes. C'est comme un montage continu *de combats singuliers entre les brèves scènes isolées,* continuité qui dans la scène VII s'éparpille en groupes *de combats singuliers entre les personnages.*

Rappelons brièvement ce mouvement de scènes :

« Macbeth » Acte V.

Le cinquième acte commence par la fameuse scène du somnambulisme de Lady Macbeth [1].

Vient ensuite l'enchaînement de duels entre les scènes, se transformant en duels entre les personnages.

(1) En réalité, l'acte V commence par la scène entre Malcolm et Macduff à la cour d'Angleterre, la scène de somnambulisme à Dunsinane étant la scène II, d'où le décalage dans les indications de S.M.E. Quant à sa scène VII, elle est un composé des scènes VII et VIII.

Scène II. La plaine entre Birnam et Dunsinane.

Annonce de l'approche des forces anglaises, on décide du lieu de la jonction des troupes — la forêt de Birnam.

Scène III. Château de Dunsinane.

Macbeth rappelle la prédiction sur la forêt de Birnam et sur son adversaire vainqueur « qui n'est pas né d'une femme ».

On lui annonce que dix mille soldats marchent sur Dunsinane.

Scène IV. Une plaine près de la forêt de Birnam.

Malcolm donne l'ordre aux soldats de se camoufler avec des branches coupées.

Scène V. Château de Dunsinane.

Mort de lady Macbeth.

Le messager annonce que la forêt de Birnam marche sur Dunsinane. Macbeth sort dans la plaine.

Scène VI. Sous les remparts de Dunsinane.

Malcolm, Macduff et le vieux Siward avec leurs armées. Ordre de rejeter les branches du camouflage et de se lancer à l'assaut.

Scène VII. Un autre point, sous les remparts.

Ici, la scène elle-même se scinde en une série de duels isolés.

Macbeth seul (il parle de l'adversaire qui « n'est pas né d'une femme »).

Son duel avec le jeune Siward. Macbeth le tue (il « est né d'une femme »). Macbeth s'en va.

Le château de Dunsinane se rend (le vieux Siward l'annonce à Malcolm). Ils s'en vont.

Macbeth seul. Il refuse le suicide. (Nouveau retournement du thème de l'adversaire « pas né d'une femme »).

Macbeth et Macduff. Macduff n'est pas « né d'une femme », il a été « arraché bien avant terme au ventre de sa mère ». Ils s'en vont en combattant.

Un « insert » qui augmente la tension. Le duel du jeune Siward est répété dans le récit que Rosse en fait au Siward père.

Arrivée de Macduff, portant la tête de Macbeth.

Finale. Malcolm est proclamé roi.

On aurait pu tout aussi bien analyser le dernier acte de « Richard III », avec non seulement ses épisodes de combats mais aussi le complet assortiment des « surimpressions » — les victimes de Richard lui apparaissant durant la nuit qui précède la bataille.

Cependant, si l'on tient à rechercher dans le théâtre élizabéthain les préfigurations des procédés cinématographiques tels que « la surimpression » ou « apparition en fondu », le mieux est de s'adresser à Webster qui dans « le Diable blanc » en fournit deux modèles non surpassés.

Acte II, scène III

Une chambre dans la maison de Camillo.

Entrent : Bracchiano et le Magicien.

Bracchiano :

Accomplis ce que tu as promis. Minuit expire,
Heure de tes pouvoirs et de ton art.
Les meurtriers de la princesse insupportable
Et de Camillo exécutent-ils la commande ?

Le Magicien :

Vos largesses m'ont incité à ce travail
Que rarement j'accepte ....
.... Prenez place.
Voici le bonnet enchanté. Et mon art rigoureux
Va vous montrer dans quelles circonstances
Le cœur de la duchesse s'est arrêté.

PANTOMIME

Entrent à pas de loup Julio et Christophoro qui tirent le rideau voilant le portrait du duc Bracchiano. Ils mettent des masques de verre qui leur couvrent les yeux et le nez. Puis ils font brûler les aromates devant le portrait et lavent les lèvres. Ayant terminé, ils soufflent la bougie et se retirent en riant. Entre Isabelle en robe de nuit, prête à se mettre au lit. Derrière elle, le comte Ludovigo, Giovanni, Guidantonio et d'autres personnes de sa suite apportent des chandelles allumées. Elle plie les genoux, comme pour une prière, tire le rideau, s'incline par trois fois devant le portrait qu'elle baise par trois fois aux lèvres. Elle est prise d'un malaise, mais ne permet à personne d'approcher. Elle meurt. Douleur visible de Giovanni et du comte Ludovigo. On emporte solennellement la duchesse.

Bracchiano :

Morte ! Parfait !

Le Magicien :

Elle a été tuée par le portrait
Empoisonné par les fumigations.
Elle avait l'habitude, avant le coucher,
De venir souhaiter bonsoir à votre image,
Réjouissant ses lèvres et ses yeux
De cette ombre insensible. Le docteur Julio,
L'ayant remarqué, imprégna la toile
D'ongans et de philtres divers. Par eux
Elle a été étouffée...

Ensuite, selon la même technique, est montrée la seconde pantomime : l'assassinat de Camillo. (John Webster, « Le Diable blanc, ou la Tragédie de Paolo Giordano Orsini, duc de Bracchiano, ainsi que la vie et la mort de Vittoria Corombona, célèbre courtisane vénitienne ». Traduit par I. Aksenov.) [2]

On voit ainsi comment l'influence venue des élizabéthains et de Shakespeare, en passant par la vulgarisation de leurs œuvres dans le mélodrame anglais du début du XIXᵉ siècle, arrive jusqu'à Dickens pour aboutir enfin à Griffith.

A la fin du XIXᵉ siècle, sur le sol américain, le

(2) Ivan Aksenov, poète, traducteur, auteur du premier ouvrage russe sur Picasso : « Picasso et sa banlieue », était l'un des enseignants des Cours de Réalisation Théâtrale de Meyerhold où S.M.E. était élève en 1921-1922. Aksenov, spécialiste du théâtre élizabéthain, inculqua sa passion à tous ses élèves.

mélodrame avait atteint son plein et parfait épanouissement ; à ce stade supérieur de son évolution il eut une grande influence sur Griffith, se déposant dans le fonds d'or du cinéma griffithien en maints traits étonnants et caractéristiques.

Mais ce mélodrame américain de la période qui précéda immédiatement la venue de Griffith, qu'était-il donc et que représentait-il ?

Ce qu'il avait de plus curieux, c'est l'étroit entrelacement scénique *des deux aspects* qui devaient caractériser par la suite l'œuvre de Griffith ; de ces *deux aspects* typiques de son écriture et de son style dont nous avons parlé au début de cet article.

Essayons de l'illustrer par l'historique du prédécesseur scénique de *A travers l'orage* (*Way Down East*) filmé.

Les souvenirs du « producer » théâtral de ce mélodrame, William A. Brady [3], contiennent quelques éléments de cette histoire. (Revue « Stage » janvier 1937, « Drama in Homespun ».) Cet article est fort intéressant par la description de la naissance et de la popularité grandissante du genre « le mélodrame local », « tissé à la maison » (home-spun).

Et les souvenirs de Brady sont tout aussi intéressants par la description détaillée de la réalisation scénique de ces mélodrames. Car, sur le plan de la pure mise en scène, ces réalisations préfigurent non seulement les thèmes, les sujets et leur interprétation, mais même, dans un grand nombre de cas, les procédés et les effets scéniques que l'on tient d'habitude pour « purement cinématographiques », n'ayant pas eu de précédent et... nés de l'écran !

C'est pourquoi, aussitôt après les renseignements sur les conditions qui entouraient dans les années 90 l'élaboration et la marche au succès de la réalisation de *Way Down East*, je citerai la description tout aussi frappante des effets scéniques du mélodrame « Quatre-vingt-dix et neuf » qui faisait salle comble à New York en 1902.

A la fin des années 70, un certain Denman Thompson fait la tournée des théâtres de variétés américains avec un sketch où il campe le personnage touchant et haut en couleur du vieux provincial Joshua Whitecombe.

Un certain mister James M. Hill de Chicago — revendeur en gros de vieux vêtements — assiste au spectacle et propose à Thompson d'écrire un mélodrame en quatre actes, axé sur le personnage du « vieux Joshua ».

C'est ainsi que naît le mélodrame « La Vieille Ferme » (« The old Home-stead ») dont la mise en scène est financée par Mr. Hill. Le nouveau genre a du mal à « accrocher ». Mais la publicité et une propagande habile portent des fruits : elles éveillent la rêverie sentimentale, les souvenirs du bon vieux foyer, hélas ! abandonné, de la vie dans la bonne vieille Amérique provinciale... et la pièce tient l'affiche vingt-cinq ans et fait de Mr. Hill un millionnaire [4].

Un autre grand succès relevant de la même thématique est « La Foire au village » de Neil Burgess.

Cette dernière réalisation a ceci de remarquable que, pour la première fois depuis que le théâtre existe, on y montre sur scène... de vraies courses de chevaux. Les bêtes galopent sur un trottoir roulant en demeurant constamment dans le champ visuel de la salle *.

La nouveauté attachante du thème, alliée à une pareille ingéniosité de l'invention scénique, ne tarde pas à généraliser la vogue de ce genre de « drame local ».

Jacob Litt ramasse plusieurs millions en dix ans grâce au mélodrame « Au Vieux Kentucky ».

Augustus Thomas monte trois mélodrames : « Alabama », « Arizona », et « Missouri ».

Et bientôt il n'y a plus d'Etat qui ne possède son mélodrame local, bâti sur une matière « bien de chez lui ».

A cette époque, le manuscrit de la pièce « Annie Laurie » tombe entre les mains de l'entreprenant Brady. Subodorant une bonne affaire, Brady en achète tous les droits moyennant dix mille dollars, et confie la pièce à Joseph R. Grismer aux fins d'un « traitement convenable ». Grismer écrit la version définitive de la pièce sous le titre désormais célèbre « Way Down East » (« Loin vers l'Est », titre français *A travers l'orage*).

Mais la pièce s'avère un échec total. Nulle publicité ne parvient à redresser la situation. Les pertes atteignent quarante mille dollars. Jusqu'au jour où se produit un événement que William E. Brady lui-même raconte avec verve :

« *Un soir, un prédicateur fort connu — un pasteur — entra au théâtre et écrivit sur notre pièce une très gentille petite critique favorable. Cela nous donna une idée. En toute hâte nous envoyâmes dix mille billets gratuits aux prédicateurs, en les priant de donner leur avis — ce qu'ils firent. Une « soirée de prédicateurs » fut organisée. Le théâtre était comble. Ils reconnurent tous que notre pièce était un chef-d'œuvre, ils en parlèrent longuement sur la scène, et puis ils continuèrent à le faire dans leurs*

(3) William A. Brady — producteur et metteur en scène des années 1890-1910, fameux par ses réalisations à grand spectacle, sorte de Cecil B. de Mille du théâtre.

(4) Dans sa nouvelle « Le caveau et la rose », O. Henry (William Sidney Porter) raille l'efficacité de ces mélodrames sentimentaux où « *la douce vieille maman attend sa fille chérie, partie dans la grand-ville* ».

* La description technique de cette installation scénique extrêmement compliquée a été donnée dans la revue « L'Illustration » du 14 mars 1891. On y montrait trois trottoirs roulants parallèles, où galopaient de vrais chevaux dans la scène de courses de la « Revue des Variétés » (note de S.M.E.)



Sally of the Sawdust (Carole Dempster et W.C. Fields)

sermons, de la chaire de leurs églises. Je louai pour la publicité le grand panneau électrique de la bâtisse triangulaire au coin du Broadway et de la 23e Rue [5] *(le premier grand panneau publicitaire lumineux de tout New York). Il nous en coûta mille dollars par mois... Le journal « Sun » écrivit que « Way Down East » surpassait « La vieille ferme ». Cela nous fournit un slogan publicitaire que l'on utilisa pendant plus de vingt ans...* »

Malgré cela, la tournée en province fut encore un échec complet. Aussi, dès le retour à New York, décida-t-on de prendre des mesures urgentes et héroïques.

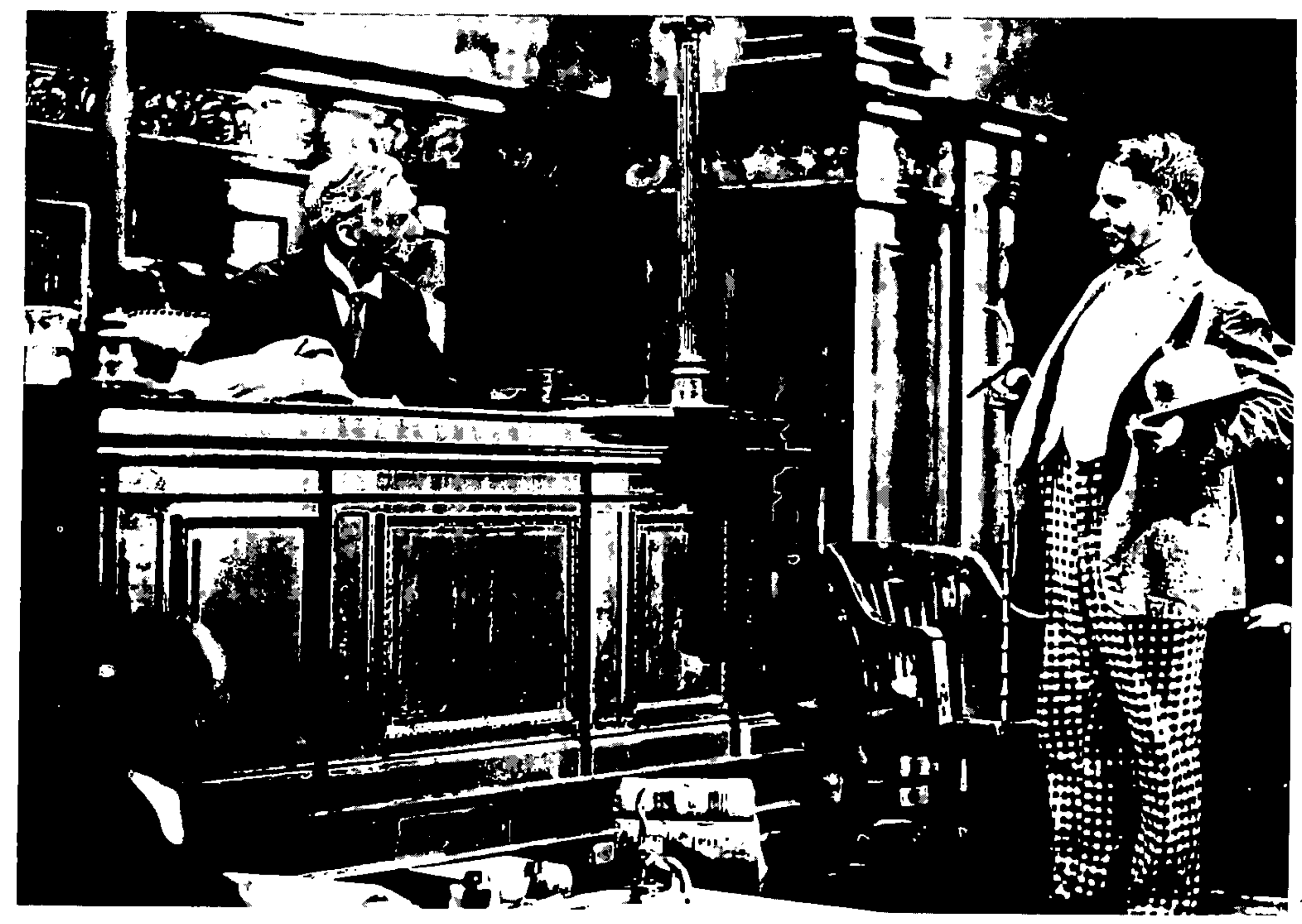
« *... Après avoir bien réfléchi, nous avons décidé, Grismer et moi, de faire une mise en scène grandiose en introduisant dans le spectacle des chevaux, des bêtes à cornes, des moutons, toutes sortes de carrioles, tous les éléments de la vie des fermiers ; un gigantesque traineau attelé de quatre chevaux, une tempête de neige électrique, un double quatuor qui, à la moindre occasion, chantait « les chansons qu'aimait maman » — et avec tout cela, nous avons installé sur la scène un véritable cirque fermier. Cela fit l'effet d'une bombe et le spectacle ne quitta pas la scène de New York de toute la saison.* »

Et voici un second exemple de spectacles qui faisaient courir New York à l'aube de notre siècle *.

« *Le 7 octobre* 1902 *eut lieu la première du passionnant mélodrame « Quatre-vingt-dix et neuf », dont les effets scéniques dépassaient tout ce que peut donner le théâtre sans l'aide du cinématographe. Voici en quels termes en parle « La Revue Théâtrale » de l'époque :* « Une modeste bourgade se trouve prise dans le cercle de feu des prairies qui brûlent. Les flammes menacent la vie de trois mille personnes. A quelque trente miles de là, à la station

(5) Gratte-ciel surnommé « Fer à repasser » par les Newyorkais qui n'appréciaient guère ses audaces architecturales.

* Je cite d'après le livre « The American Procession », American Life Since, 1860, in Photographs, New York and London, 1933, où est donnée la photographie de la locomotive figurant dans cette pièce (note de S.M.E.).



Sally of the Sawdust (W.C. Fields).

du chemin de fer, les gens bouleversés suivent au télégraphe le récit de l'horreur et des désastres. Un train spécial est sous pression pour aller au secours des malheureux. Mais le chauffeur de la locomotive est absent et le jeune et brillant millionnaire refuse de courir le risque de traverser le cercle de feu. Arrive le jeune héros qui, courageusement, accepte la tâche. Nuit sur la scène. Moment de tension. Et le rideau se lève, découvrant un spectacle extraordinaire et hallucinant. La scène est littéralement noyée dans une mer de flammes. Au centre de la fournaise, une massive locomotive, grandeur nature et que les flammes tourbillonnantes masquent presqu'entièrement... Elle est conduite par le chauffeur bénévole, déchiré et couvert de brûlures, tandis qu'un pompier jette sur lui des seaux d'eau pour le préserver des gerbes d'étincelles... »

Comme on dit, tout commentaire est superflu : tout y est, et la tension des actions parallèles, et la galopade, et les poursuites ; la nécessité d'arriver à temps en traversant les obstacles du cercle de flammes ; et aussi le sermon moral, capable d'enflammer mille prédicateurs ; et aussi la réponse à la demande d'un auditoire que passionne un genre de vie peu connu de lui ; et aussi les irrésistibles chansons, liées aux souvenirs d'enfance et à la « chère vieille maman ».

Bref, on voit ici tout l'arsenal des moyens grâce auxquels, un peu plus tard, Griffith allait envoûter ses spectateurs.

Mais si l'on veut s'écarter des considérations générales sur le montage pour aborder ses caractéristiques *étroitement spécifiques*, là encore, Griffith pourrait bien se trouver d'autres « ancêtres en montage » — et cela chez lui, sur son propre terrain américain.

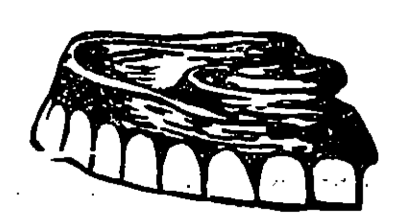
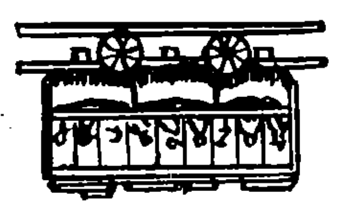
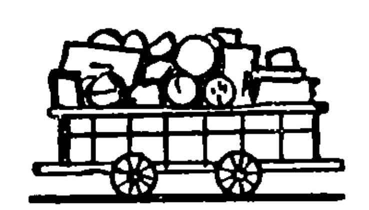
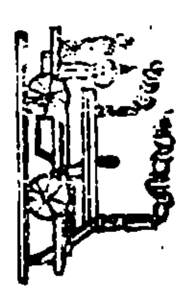
Je laisse de côté les grandioses conceptions du montage de Walt Whitman. Et à ce propos, justement, Griffith ne continue pas *sa tradition du montage* (bien que la strophe de Whitman sur « le berceau des temps » ait servi à Griffith d'assez médiocre séquence-refrain dans *Intolérance;* mais nous verrons cela plus tard).

En ce qui concerne le montage, je vais me référer à l'un des plus joyeux et spirituels contemporains de

Mark Twain qui écrivait sous le pseudonyme de John Phoenix. Cet exemple du montage remonte à l'année... 1853 (!) et il est tiré d'une parodie où John Phoenix raillait la nouveauté de ce temps — la naissance des premiers journaux illustrés anglais.

Ce journal parodique a pour titre « Phoenix Pictorial » et il fut inclus par la suite dans le recueil où Mark Twain rassembla les œuvres des meilleurs écrivains humoristes de son temps (« Mark Twain's Library of Humor », 1888) en les accompagnant d'une « apologie personnelle » typiquement twainienne : « *Le choix de mes propres œuvres devant figurer dans ce recueil n'a pas été fait par moi, mais par deux collaborateurs. Autrement il y en aurait eu davantage ! Mark Twain.* »

Et voici la ligne qui nous intéresse particulièrement :

Fearful accident on the Camden Amboy Railroad ! Terrible loss of life !

En accolant dans cette ligne quatre *signes-stéréotypes*, dont l'un est *tourné* et un autre *retourné*, John Phoenix a créé, « *selon toutes les règles de l'art* » du montage, « *l'image* » d'une « *horrible catastrophe de chemin de fer sur la ligne Camden-Amboy ! Quantité de victimes !* » comme le proclame la légende.

La méthode du montage saute aux yeux : par le jeu de la *confrontation* des *détails* (plans), en soi inchangeables et même sans relation les uns avec les autres, se crée l'image désirée d'un *tout*.

Ce qui m'enchante particulièrement, c'est le « gros plan » du râtelier, placé à côté du « plan d'ensemble » du wagon retourné — tous deux donnés *dans la même dimension*, c'est-à-dire exactement comme si l'on projetait chaque image « en toute largeur de l'écran » !

Curieux personnage que cet auteur lui-même qui, sous le pseudonyme sonore de Phoenix, dissimulait le très digne nom de colonel George Horatio Derby. Il fut l'un des premiers grands humoristes américains du type nouveau. Certains auteurs voient même en lui le « père » de toute la nouvelle école de l'humour américain. D'autres en font la principale source d'influence sur l'œuvre de Mark Twain. Quoi qu'il en soit, il est bien évident que John Phoenix compte parmi les incontestables précurseurs de cet « humour délirant » qui, au cinéma, atteint son plein épanouissement dans les œuvres des frères Marx, par exemple [6].

Il suffit de rappeler un conte de John Phoenix, « La machine qui arrache les dents » (« Tushmaker's Toothpuller »), où il est question d'une machine qui, en arrachant les dents d'une digne lady, a tiré avec... tout le squelette (!), après quoi la dame devint « femme-caoutchouc » et plus jamais ne se plaignit de... rhumatismes (!).

Le joyeux colonel G.-H. Derby, qui n'était pas humoriste professionnel, mais ingénieur militaire, mourut en 1861, frappé d'insolation alors qu'il construisait des phares sur les côtes de la Floride...

Tel fut l'un des premiers ancêtres américains de la miraculeuse méthode du montage !

Je ne sais ce qu'en pensent les lecteurs, mais personnellement, je me réjouis toujours de m'avouer à moi-même encore et encore une fois que notre cinéma n'est pas un « enfant trouvé », ignorant de ses origines, sans traditions ni attaches, sans passé ni riches réserves culturelles des époques révolues. Il n'y a que des gens très frivoles et très arrogants pour structurer les lois et l'esthétique du cinéma à partir des postulats d'une suspecte parthénogénèse d'un art issu ou d'un pigeon, ou de l'eau et du saint-esprit !

Puissent Dickens et toute la pléiade des ancêtres remontant aux Grecs et à Shakespeare leur rappeler que ni Griffith ni notre cinéma ne commencent la chronologie de leur existence autonome par eux-mêmes mais possèdent un immense passé culturel ; ce qui ne les empêche nullement, chacun à son moment de l'histoire mondiale, de donner un nouvel essor au grand art de la cinématographie. Puisse également ce passé reprocher à ces hommes à l'esprit léger leur excessive arrogance envers la littérature qui a tant et tant apporté à un art que l'on croyait sans précédent ; à commencer par l'essentiel : l'art

(6) Pendant son séjour en Amérique, S.M.E. s'était lié avec les frères Marx. Il gardait dans son appartement de Moscou un grand gant de caoutchouc portant leurs signatures — dans l'une de ses scènes burlesques, Harpo trayait ce gant, comme les pis d'une vache.

de la vision, précisément de *la vision* et non du *coup d'œil*, l'art du *regard-vision* au double sens de ce terme [7].

Et dans ce dépassement de l'esthétique *de l'œil cinématographique* et l'approche de l'esthétique *d'une figuration imagée de la vision du phénomène* résidait justement l'un des processus essentiels du développement de notre cinéma soviétique ; là, également, était la raison du rôle immense que notre cinéma devait jouer dans l'histoire de l'évolution de la cinématographie mondiale — en quoi un mérite non négligeable revient à la conception particulière des méthodes du montage, si caractéristique de l'école cinématographique soviétique.

Et pourtant, même dans l'élaboration du système de montage soviétique, le rôle de Griffith demeure énorme.

Le rôle de Griffith est énorme, mais face à lui, notre cinématographie ne fait pas figure de parente pauvre ou de débiteur insolvable. L'esprit et le sens du contenu, tant de notre pays que de sa thématique, se sont révélés — il ne pouvait en être autrement — absolument inaccessibles — et pas seulement par le thème et le sujet — pour les idéaux qui étaient à la portée de Griffith et les figurations imagées qui les reflétaient.

La compatissante morale de ses films ne dépasse jamais le niveau d'une stigmatisation chrétienne de l'injustice humaine, et jamais dans ses films ne retentit la protestation contre l'injustice sociale. Dans ses films il n'y a ni appel ni lutte.

Dans ses meilleurs films, il prêche le pacifisme et l'acceptation du destin (*Isn't Life wonderful ?* [8]), ou encore l'amour du prochain « en général » (*Le Lys brisé*). Il arrive alors que, dans sa réprobation et sa condamnation des faits, Griffith atteint parfois à un splendide pathétique (dans *A travers l'orage*, par exemple).

Dans ses œuvres thématiquement plus douteuses, cela tourne à la défense... de la prohibition (*The Struggle* [9]), ou bien cela devient une philosophie métaphysique sur la pérennité des principes du bien et du mal (*Intolérance*).

Le film *Les chagrins de Satan*, adaptation d'une œuvre de la populaire romancière anglaise Marie Corelli, est tout saturé de métaphysique.

Enfin dans ses films odieux (il y en a), nous voyons Griffith, franc apologiste du racisme, dresser un monument de celluloïd à la gloire du Ku-Klux-Klan (*Naissance d'une nation*).

Dans ce dernier cas, pourtant, il demeure proche des traditions de l'impérialisme anglais — ce côté pile des charmants personnages de Dickens.

La pensée « par le montage » est indissoluble des fondements idéologiques de la pensée en général.

Les structures que reflètent les conceptions du montage griffithien sont des structures de la société bourgeoise. Et ces structures ressemblent vraiment au « bacon entrelardé » dont parle ironiquement Dickens ; ce n'est pas pour rire, mais bien réellement qu'elles sont faites de couches distinctes et inconciliables de « blanc » et de « rouge » — de riches et de pauvres. (C'est le thème éternel des romans de Dickens qui ne s'avance jamais au-delà de cette frontière. Son roman « La petite Dorritt » est carrément divisé en deux parties : « Pauvreté » et « Richesse ».) Et cette société, conçue uniquement comme *l'opposition des possédants et des dépossédés*, s'est reflétée dans la conscience de Griffith en une image sans profondeur — la course ingénieuse de deux lignes parallèles.

En corollaire, s'est réflété ainsi l'unique lien existant entre ces deux lignes à jamais séparées : le lien d'une lutte sans merci ; le lien qui unit deux lutteurs se serrant spasmodiquement à la gorge ; celui qui unit deux adversaires qui se pourfendent mutuellement vers une fin triste et malheureuse. Même Griffith ne pouvait pas ne pas le ressentir ; et pour chasser de semblables pensées, il plaquait de force en conclusion de ses films une fin heureuse !

La méthode du classique montage griffithien semble être la copie exacte des structures de la société qu'il avait et qu'il a toujours eue sous les yeux !

S.M. EISENSTEIN. (A suivre)

(7) Dans le texte : « vzgliad » — 1° regard, 2° vision, point de vue.

(8) *La vie n'est-elle pas merveilleuse ?* (1924), film interdit en France comme pro-allemand — il parlait de l'Allemagne occupée après la première guerre mondiale.

(9) *La lutte* (1931), dernier film réalisé par Griffith.

La "grande misère" du cinéma français

par J. Aumont et J.-P. Oudart

1. Cinéma français, police et critique

Alors qu'une unanimité tardive et assez précipitée semble depuis peu en voie de s'établir dans une partie de la critique de cinéma, pour reconnaître la place du cinéma comme pratique intra-idéologique [1], il est plus que jamais nécessaire de revenir de façon insistante sur une problématique (« cinéma/politique ») tout à coup brandie — il faudra voir pour quels effets — par ceux mêmes qui la refusaient avec le plus de véhémence [2]. C'est bien en effet d'une mise en cause de cette problématique (voir « Cinéma/idéologie/politique », Porretta Terme 1 et 2 : CdC n° 232, et ce numéro), et de *cette* unanimité, qu'il s'agit. Le prétexte en est un certain nombre de films récents, rassemblement d'ailleurs hétéroclite et, au premier abord, de pure convenance, ayant pourtant un certain nombre de caractéristiques communes, dont il va être question brièvement, et qui imposent leur prise en considération globale. Je le répète : ces notes ne trouvent de justification que, essentiellement tactique, dans l'obstination du gros de la critique à couvrir son non-travail d'un recours de plus en plus fréquent à quelques mots, thèmes, notions, éternellement ressassés à propos de tous et n'importe quels films : ce qui serait peu si la fétichisation [3] du discours politique qui s'y opère n'avait, en fin de compte, pour fonction un refoulement violent de la politique.

Au départ, donc, cette constatation purement empirique (et que, comme telle, il ne faudra pas cesser d'interroger et de justifier) : apparition, relativement sou-

1. Comme l'écrit, à son retour de Porretta Terme, Marcel Martin dans « Les lettres françaises » : « *Personne ne discute le fait que la politique soit déterminante dans le domaine des « pratiques signifiantes » (le cinéma est une de ces pratiques)* ».

2. Il est pour le moins curieux par exemple de lire dans « Image et son » (sous la signature d'André Cornand) : « *Car je suis bien d'accord pour considérer que tout film est politique. Il me semble d'ailleurs que personne ne conteste plus ce point de vue. Je suis bien d'accord aussi pour estimer que tout art profondément révolutionnaire doit commencer par une destruction du langage et l'élaboration de nouvelles formes d'expression. Là encore, après le cubisme, dada, le surréalisme, le pop' art, il semble n'y avoir plus d'objections.* »

3. Sur la fétichisation comme moyen de se débarrasser des objets imprenables, voir la collection des derniers numéros de « Cinéma 71 », avec ses inimitables numéros d'escamotage (« Cinéma et psychanalyse », « Cinéma et idéologie »).

daine, il y a quelques mois, et, depuis, prolifération particulièrement rapide, de films ayant un rapport, d'ailleurs variable et inégal, avec « la police » (l'appareil répressif d'Etat).

Deux remarques préliminaires, pour éviter quelques malentendus :

1. Mettant à contribution des films comme *Max et les ferrailleurs*, *Le saut de l'ange*, *Le cercle rouge*, *Un condé*, etc., je m'épargnerai autant que possible d'inutiles références à leurs supposés « auteurs », en tant qu'ils seraient censés détenir — ou que leur personnalité serait censée représenter — la vérité sur ces films ; ces films eux-mêmes, loin de constituer des unités minimales de l'analyse, ne devraient être donnés à lire que comme collections de symptômes d'une tendance dont le sens et la fonction d'ensemble excèdent en importance les modalités particulières de réalisation : les variations entre eux ne sont guère que de style, et absolument négligeables au regard de l'unité massive du discours qu'ils véhiculent (et du discours qu'on tient sur eux : que tiennent, entre autres, leurs réalisateurs — car si les déclarations de ces derniers ne constituent aucune garantie d'un savoir sur leurs films, ils n'en font pas moins partie du corpus des commentaires sur eux).

2. Il n'est pas question non plus de déceler, sous cette floraison de titres « policiers », l'émergence d'un *genre* nouveau, encore moins la continuation ou la reprise de genres antérieurs (le film « noir » américain par exemple). Non que fasse défaut une certaine unité du matériel fictionnel et représentatif : d'un film à l'autre, on retrouve bien, grosso modo, le même type de situations, de personnages, de décors. Mais penser comme genre cet ensemble de films, c'est désigner implicitement comme leur détermination principale (comme ce qui, en définitive, permet de les reconnaître), leur conformité à un code esthétique. Alors que ce qui frappe, justement, c'est la disparate de ton de ces films : comme leur capacité à programmer les mêmes éléments du même discours à l'intérieur de genres différents (pour Pariscope, *Les assassins de l'ordre* est un « Drame psychologique »).

Il n'est pas indifférent que le discours critique (généralement valorisant) sur ces films se soit justement soutenu, d'une part des intentions avouées ou supposées des réalisateurs, d'autre part de l'existence du « film policier » comme genre traditionnel.

⁂

A priori, il n'est pas sans intérêt non plus de remarquer que la plupart des films en question ont eu un succès public important : la réussite généralement parfaite de leur insertion dans le « système » et ses circuits commerciaux est en tous cas un indice suffisant à alerter quant à leur contenu réel probable ; films à succès, c'est-à-dire satisfaisant à une « demande » du « public », on commence à savoir qu'ils ne peuvent, en dernière analyse, avoir pour fonction qu'une reproduction de l'idéologie dominante[4]. Il faudrait donc, pour être plus complet, opérer sur eux le type d'analyse, par exemple, que produit Oudart sur *Le sauveur* (dans ce numéro) : je suis conscient de n'en donner ici que des éléments.

Car cette adéquation au système n'est pas ici l'essentiel, me semble-t-il[5] : ce qui justifie la prise en compte globale de ces films, ce qui les fond en un texte unique, ce n'est certainement pas *d'abord* le chiffre de leurs recettes, ni une visée qu'on pourrait leur supposer commune, et même pas les éléments objectivement communs de leur discours (encore que, bien sûr, chacun de ces points joue à titre de surdétermination) : c'est avant tout la cohérence, l'abondance, l'unité (de semblables, pas de contraires) du discours critique qu'ils ont suscité, et dont j'espère faire apercevoir ce qu'il a d'*énorme*.

De quoi y est-il question?[6]

1. On y retrouve, normalement, tous les traits de ce que P. Baudry avait appelé (à propos de *Tristana* — cf. CdC n° 223), une « lecture esthétique de classe », et plus précisément deux :

— une vision de l'histoire du cinéma comme reconduction sans fin de genres immuables, la référence, d'ordre cinéphilique, aux « grands films » du passé jouant le rôle de garantie de la tenue esthétique de l'objet considéré. Je cite (mais cent autres conviendraient) : « *... très inspiré (et jusque dans ses conventions) de la grande tradition du « thriller » américain, du film de « Série noire* » (Cervoni sur *Le saut de l'ange*) : « *Inspiré par le roman gothique anglais, et hanté par la fascination du cinéma américain...* » (Chapier sur *Max et les ferrailleurs*) ; « *Que le cinéma français se risque enfin, avec quelque vingt ans de retard par rapport au cinéma américain, à critiquer la société dont il émane, mérite d'être souligné et approuvé* » (Hennebelle sur *Les assassins de l'ordre*). (Ce dernier texte d'ailleurs intéressant par le glissement qu'on y relève, du « soulignement » cinéphilique à l'« approbation » morale et politique). Etc.

— une conception du cinéma comme succession de produits finis, ayant chacun leur autonomie, sous la responsabilité d'un auteur tout-puissant, qu'on louera à la fois de « bien connaître son métier » et, pourquoi pas, de « son admirable rigueur morale », par exemple (c'est de Mardore, à propos de *Max*...). Les qualificatifs qu'on lui accorde, aisément interchangeables, sont d'ailleurs de peu d'importance : ce qu'il faut, c'est juger Un Homme, de préférence sur ses intentions.

Autrement dit : dans un premier temps (en *antériorité logique* par rapport à *tout autre* jugement), la critique éprouve le besoin de (se) « sécuriser » par le recours à des modèles culturels éprouvés, et en se cautionnant des qualités attribuées à un individu : sorte de recouvrement du juridico-politique (dont on sait trop ce que lui-même il recouvre) par l'esthético-moral, permettant le cas échéant — à titre de position de repli ? — de bien marquer que, en dernière instance et quoi qu'on en dise par ailleurs, tout ça se passe dans la sphère autonome de l'art du cinéma. Bien sûr, il faudrait nuancer : je préfère aller vite (la chose est assez claire) et citer simplement ce remarquable condensé, extrait du même article de Cervoni : « *Ra-*

4. Cf. J.-L. Comolli : « 15 propositions sur *L'aveu* », CdC n° 224 (proposition n° 7).

5. D'autant qu'il est clair que *Le cercle rouge* a fait recette sur les noms de Delon-Bourvil, *Le voyou* sur celui de Lelouch, *Max et les ferrailleurs* sur celui des *Choses de la vie*. Seul *Un condé* a dû une bonne partie de son succès à son interdiction momentanée (je renvoie à l'analyse la plus sereine, celle de D.D.T. « Hara-kiri Hebdo » n° 89).

6. Je précise qu'il s'agit surtout de la critique quotidienne et hebdomadaire (ce qui ne veut pas dire que celle des mensuels spécialisés ne va pas parfois dans le même sens, de façon certes moins naïve).

massé, dense, retrouvant l'efficacité des modèles américains qui lui ont servi d'exemples, Yves Boisset se confirme par cet excellent film, libéral et critique (sic), *un des plus solides, des plus probes, des plus convaincants des cinéastes français ayant choisi de s'adresser au grand public.* »

2. Cet ancrage précautionneux dans la culture dominante n'est pas inutile pour assurer le second temps du discours critique — qui en constitue l'aspect principal : à savoir, présenter ces films comme ayant des effets directement ou indirectement politiques : effets de critique de l'État bourgeois à travers l'une des institutions qui le soutient et le sert le mieux : sa police.

C'est évidemment dans la critique « de gauche » qu'on trouve l'expression la plus nette de cette vertu critique prêtée à ces films ; mais — et c'est l'important — elle circule tout autant, certes de façon plus in-sistante, plus diffuse, dans la presse de droite. Sous forme dénégatrice, par exemple, dans « L'Aurore » : « *Nous ne voulons en aucun cas entrer dans cette discussion byzantine qui anime beaucoup de nos compatriotes : savoir si la police fait son métier ou si, au contraire, elle agit en provocateur* » (Claude Garson, sur *Max et les ferrailleurs*) : tout en faisant semblant de laisser le problème ouvert (on sait bien, en fait, ce que pense « L'Aurore » de la police, et de la façon dont elle exerce son métier), on signale pourtant que le film, lui, pose le problème, et, laisse-t-on entendre, de façon fichtrement critique.

Or, il n'est pas vraiment besoin de l'analyse fine que j'évoquais tout à l'heure, pour découvrir que les effets politiques en question ne sont, précisément, que des *effets* (au sens où on l'entend dans « effet de réel ») : l'injection, à dose vaccinale, de quelques « messages politiques », l'essaimage négligent de traces de politique (*du* politique, bien sûr, pas de *la* politique, elle toujours refoulée). Les exemples foisonnent : un anarchiste est battu jusqu'au sang par un policier qui vient l'interroger chez lui, il explique à son jeune fils « tu vois, c'est ça la police » ; des « gauchistes » écrivant « Elections-trahison » sur des affiches électorales de l'UDR se font embarquer brutalement par des C.R.S., ou matraquer par un commando du S.A.C. ; ils peuvent même prendre une forme citationnelle (des individus indistincts peignent le sigle du M.C.A.A. sur la voiture d'un inspecteur de police — allusion de *Sans mobile apparent* à *Masculin-féminin*) ou parodique et dérisoire (*Laisse aller, c'est une valse, Le cri du cormoran...*). J'en passe des dizaines, qui tous seraient aussi ponctuels, aussi anodins, aussi peu inquiétants pour l'Etat bourgeois et son idéologie dominante.

Que dire, dans ces conditions, d'un jugement tel celui-ci (que j'emprunte encore à Cervoni — mais qui est loin d'être l'exception) : « *Le film est aussi, sinon un procès de la police, du moins un procès de certaines méthodes policières et de l'emploi unilatéral* (sic — question : que serait un emploi multilatéral?) *fait par le pouvoir bourgeois de sa police. Une phrase du film ne fait-elle pas dire à un commissaire de police : « On s'en prend toujours aux flics... Changez le régime... Changez la société... Ça changera peut-être les flics ! » Le talent de Daniel Ivernel disant ces phrases n'est pas seul en cause dans l'impact qu'elles obtiennent sur le public* » ? Que dire d'une critique qui prend pour argent comptant cette menue monnaie dérisoire du libéralisme le plus éculé ?

C'est presque devenu un lieu commun (depuis Pleynet et son célèbre « faire mousser le produit ») de voir dans la critique une machine essentiellement promotionnelle ; le mécanisme de cette machine serait sans doute à détailler plus finement : par exemple, en mettant à jour l'articulation du « travail » de la critique à celui des attachés de presse ; ou en observant son effet en retour sur les déclarations des metteurs en scène eux-mêmes (dans le cas qui nous occupe, il est intéressant de noter que ces déclarations vont très souvent dans le sens d'un déni de toute intention d'ordre politique). Et il n'est pas dit que nous ne le ferons pas, plus systématiquement. Pour l'instant, et sans qu'il s'agisse d'assigner à l'instance critique la fonction d'*origine* de ce discours promotionnel, on ne saurait passer sous silence la place qu'elle y tient ; il est dans la logique de l'économie de marché qui régit le cinéma, en France en 1971, que, pour « bien marcher », un produit doit être bien lancé : en l'occurrence, pour qu'il ait une « bonne sortie », pour qu'il marche bien, il faut faire d'un film un *événement cinématographique*, par exemple en faisant de la plus-value sur son importance dans l'histoire du cinéma (cf. l'opération Chaplin), par exemple aussi en en faisant *de l'actualité* (une partie de l'actualité du moment). Et c'est bien parce que l'« actualité » s'est, pour des raisons évidentes (en gros : la crise ouverte du capitalisme monopoliste d'état), « politisée », que la critique en vient à tenir un discours aussi délirant, discours principalement destiné à *programmer* un certain nombre de films (et même, le plus grand nombre possible) à venir occuper une place à laquelle ils n'ont par eux-mêmes aucun titre : celle du cinéma politique.

∴

Car, le sujet ni le référent des films en question n'étant explicitement politiques, et s'il n'est donc pas question d'en attendre des analyses critiques consistantes, du moins la critique devrait-elle (c'est, comme le rappelait Brecht, « une exigence qui va presque de soi ») s'interroger sur le *réalisme* de ces films. Or ce réalisme, quand il en est même fait mention, tient tout entier dans des déclarations d'intentions (celle-ci par exemple, d'Yves Boisset : « Un condé *n'est pas du tout un film mythologique en ce sens que si j'utilise certains éléments de cette mythologie, je n'en crée aucun, ayant le souci de rattacher ces éléments de départ à une dimension réaliste* ») ; les films, eux, n'offrent encore une fois en guise de réalisme que des effets ponctuels, la mise en vedette de l'« accessoire », de la « chose de la vie » (« *L'atmosphère pittoresque du monde des ferrailleurs avec leur bistrot, leur chantier, leurs femmes et leurs parties de belote* » — Chazal), d'objets, situations, personnages soit parfaitement stéréotypés (par exemple, la multitude de notations ostentant le délabrement des locaux et du matériel des policiers dans *Un condé*, avec la rituelle scène de l'interrogatoire laborieusement tapé sur une vieille machine à écrire, etc.), soit destinés au contraire, par leur caractère exceptionnel de « trouvaille », à masquer le côté conventionnel de l'ensemble où ils s'intègrent (voir *Sans mobile apparent*, où tout se ramène à un pointillis d'astuces de scénario et à quelques mouvements d'appareil). Absolument fonctionnels en tous cas, tels effets sont uniquement utilisés à faire passer commodément la fiction en nature, ou plus précisément, à

assurer son adéquation — processus désormais bien connu — à un certain type de vraisemblable.

Or, le discours critique, loin de pointer ce défaut de réalisme, redouble au contraire le système des films en re-marquant cette vraisemblance ; par exemple sur *Max...* : *« Chaque personnage sonne vrai »* (Maurin) ; *« Ici, on croit aux personnages et aux situations »* (« La vie ouvrière ») ; *« Nous voyons défiler une série de personnages secondaires bien typés et sortant de l'ordinaire »* (Garson) ; *« C'est toute la vie qui éclate enfin — dans ses réelles dimensions — avec l'entrée en scène des ferrailleurs (...). Jamais n'a-t-on vu ni entendu des rires aussi vrais »* (Chapier). Vrai-semblance des personnages, des caractères, dont il n'est que logique qu'elle accompagne l'ingrédient principal de ces films : le portrait psychologique d'un individu : visible pour certains d'entre eux dès le titre, ce contenu essentiel fait l'objet des plus longs développements de la critique, et il n'est rien non plus dont les réalisateurs s'entretiennent plus volontiers. Exemple : *« Il est parfaitement sympathique au niveau des motivations mais son raisonnement (...) le conduit à agir comme un salaud. Il est lucide et cohérent dans l'exercice de son métier et au début de l'histoire il s'avère parfaitement honnête avec son sens de la justice poussé à l'extrême »* (Boisset sur *Un condé*) ; ou bien : *« Il a l'impression qu'il ne pourra jamais exprimer ce qu'il veut exprimer, qu'il n'aura jamais raison. Il s'enferme donc dans un univers théorique. (...) Max fut, probablement, un enfant ayant un goût d'harmonie profond, qui n'a pas su s'adapter à la réalité »* (Sautet sur *Max...*) ; etc.

On conçoit que la question du réalisme ne se pose même pas tellement, en face de films où toute la fiction (les événements, et le comportement de tous les personnages) est déterminée par la psychologie du protagoniste. Mais allons un peu plus loin : dans ces films, le devant de la scène est toujours occupé par le même personnage, personnage omniscient, véritable ordonnateur de la fiction, et à qui l'occupation du plan par d'autres personnages se voit toujours-référée. C'est évident pour *Un condé*, ou *Max...*, dont la fiction se fonde sur des machinations montées par les protagonistes ; mais c'est tout aussi net dans un film comme *Sans mobile apparent*, où le personnage de Trintignant, s'il ne détient pas d'emblée tout le savoir sur la fiction, est pourtant doté, d'une part, de qualités de divination, d'ubiquité, d'adresse fabuleuse, telles que celui-ci ne saurait lui échapper, et où d'autre part son passé lui donne une connaissance privilégiée d'au moins deux des personnages importants du drame (ceux de Dominique Sanda et de Carla Gravina).

On peut sans difficulté s'assurer que ceci vaudrait aussi bien à des variantes près, pour d'autres films (*Le saut de l'ange, L'albatros...*). Bref, les héros de ces films ont une attitude, et, plus ou moins explicitement dans la fiction, une fonction, de *metteur en scène.* (Notons au passage, pour confirmer ce que je disais plus haut, que c'est ce qui les oppose au film « noir » américain : malgré les prétentions du film de Labro à en être l'héritage, il n'y a aucun rapport entre l'enquête que mène l'inspecteur Carella, au cours de laquelle la situation reste constamment intériorisée, maîtrisée, par lui, et celle de n'importe quel film « noir » hollywoodien classique, où le policier n'est qu'un embrayeur du récit : cf. *The big sleep*, le plus exemplaire de ce point de vue). Tels quels, avec ces personnages redoublant métaphoriquement, dans le film, le metteur en scène et sa fonction de maîtrise supposée (la maîtrise de ses signes, comme dit Lebel), redoublement qui n'est pas sans précédents dans l'histoire des films, mais qui se trouve ici accentué (au point, encore, une fois, de devenir le véritable sujet du film) du fait qu'il s'agit de personnages de policiers, déjà idéologiquement connotés comme « maîtres » de la situation — tels quels, donc, actualisations d'un fantasme de maîtrise caractéristique de l'idéologie (esthétique, morale) dominante, leur succès public n'est que pure logique. Mais, s'il est logique aussi que la critique se soit retrouvée (ou perdue) dans ces fictions au fonctionnement téléologique si rassurant, il y a au moins quelque inconsistance de sa part à en avoir fait une mise en question de ce qui s'y trouve seulement représenté sur le mode mythologique. Avant de conclure sur ce discours critique, je voudrais essayer d'indiquer rapidement la fonction réelle que tiennent (volontairement ou pas, ce n'est pas le problème) tous ces films (quelles que soient leurs intentions déclarées : « de gauche », « apolitiques », « sans intentions », etc.) dont le champ cinéma/politique, où on a cru pouvoir leur assigner une place.

1. Crédités d'une maîtrise absolue sur leurs propres actes, les personnages d'exception qu'ils présentent, bénéficient tous en fait de la survalorisation due à leur position de « héros » ; tout ce qui, de leur comportement, est donné comme monstruosité condamnable, se résorbe aisément dans des crises de conscience, tout peut se racheter par le sacrifice adéquat, et au minimum, il leur sera beaucoup pardonné pour avoir beaucoup souffert. Connaissant à tout instant toutes les déterminations de leur situation, ils sont aux antipodes des personnages, aveuglés sur leur propre comportement, des pièces didactiques de Brecht : ils ne peuvent servir à rien d'autre qu'à susciter l'admiration, l'identification, l'aveuglement du spectateur.

2. En l'absence de toute analyse des causes et des modalités réelles du comportement de la police en France aujourd'hui, l'« anormalité » et l'« immoralité » même de ces personnages, constamment données comme des traits individuels, se voient reversés par contraste, au bénéfice de l'appareil policier « normal », en dépit des effets de critique produits.[7]

3. Enfin, le fait même de s'en prendre aussi massivement, de tant de façons différentes, à l'appareil répressif sur son versant policier, ne peut que donner lieu à un effet de masque, tendant à déplacer en apparence le lieu de la contradiction principale. Un discours, même et surtout leurré comme l'est celui des films français récents *sur* la police, qui prétend (ou que l'on fait prétendre, cela revient au même) dénoncer les méthodes de la police, sans qu'il y soit jamais fait allusion, fût-ce sous forme d'indices, à la nature de classe de cet appareil répressif, revient à s'en prendre à *un effet* de causes qu'on veut ignorer (« La détention du monopole légitime de la répression physique organisée est une caractéristique de l'Etat capitaliste » — N. Poulantzas).

⁂

Dans toute formation sociale, tout se passe toujours,

7. *« A quoi bon écrire quelque chose de courageux d'où il ressort que l'état dans lequel nous sombrons est un état barbare (ce qui est bien vrai), si l'on n'éclaire pas pourquoi nous y tombons ? Il faut dire que l'on torture parce que les rapports de propriété actuels entendent subsister. »* B.B., « Cinq difficultés pour écrire la vérité » (in « Art et politique »).

on le sait, comme si l'idéologie dominante se concentrait ailleurs que là où on doit chercher la connaissance réelle de cette formation. Dans la formation capitaliste monopoliste d'Etat où sont produits les films dont je parle, c'est l'idéologie juridico-politique qui domine (comme dans toute formation du mode de production capitaliste[8]). L'inflation, dans le champ des idéologies (et notamment dans celui de la critique de cinéma), d'un discours qui se dispense, par sa coloration « politique », de « mettre la politique au poste de commandement » (c'est-à-dire, finalement, de travailler dans la perspective de la lutte idéologique à l'intérieur de la pratique critique, en tant que cette lutte idéologique est le reflet de la lutte des classes), ne peut donc être interprétée que comme l'émergence d'une forme nouvelle d'action et de reproduction de l'idéologie bourgeoise, encore massivement dominante dans les pratiques signifiantes.

8. « *L'idéologie juridico-politique bourgeoise ne comporte pas, dans sa propre structure, des limites de principe et de droit aux interventions de l'instance politique dans l'économique ou l'idéologique C'est ce que l'on décrit en général en disant que cette idéologie ne reconnaît fondamentalement qu'un seul plan d'existence, le plan politique, qu'elle étend le domaine du politique à l'ensemble de la vie humaine, qu'elle considère que toute pensée et toute action ont une signification politiques.* » Nicos Poulantzas, « Pouvoir politique et classes sociales ».

Discours confusionnels, sur la problématique « cinéma/politique », où le *déplacement* des objets qui la constituent (le champ « cinéma/politique » n'existe pas en dehors des films desquels la critique le construit), de films comme *Z* ou *Camarades* (objectivement conçus, eux, pour y venir tenir leur place) aux films sinistres, inconsistants, débiles, que j'ai mentionnés, ne saurait être le signe que d'une régression encore plus marquée de la critique de cinéma français : régression qui va logiquement de pair avec son refus — y compris dans sa partie qui se proclame marxiste — de tirer les conséquences de la lutte idéologique qui va s'intensifiant.

Jacques AUMONT

2. Sur “ Le Sauveur ”

Remarque

Cet article prend la suite de celui paru dans le précédent numéro (« Un discours en défaut »). Le film de Michel Mardore s'inscrit en effet exemplairement dans la lignée de ceux qui y ont été évoqués : comme dans *Kes* ou *Le Souffle au cœur*, p.e., un suspens ménagé systématiquement par la fiction dans les rapports entre les personnages (ici un seul couple) constitue le support d'un *semblant* de discours politique, moral et métaphysique (défini par le cinéaste lui-même et reconnu par un certain nombre de critiques comme une sorte de « parabole ») ; et, comme dans ces films, l'inscription du message idéologique de ce discours consiste en un détournement des éléments de la dénotation du film au profit d'une connotation dont les effets opèrent toujours grâce à l'absence de toute réinscription des éléments du film qui la supportent dans un discours qui pratiquerait effectivement la refente et l'articulation des éléments dénotés et des connotateurs. Ces derniers, dans *Le Sauveur* comme dans *Le Conformiste*, opèrent idéologiquement dans la mesure où ils sont à la fois valorisés par les discrètes références picturales et cinéphiliques de la mise en scène, et occultés par cette mise en scène qui permet à Mardore de tenir le discours « intemporel » que réclame le public petit-bourgeois politiquement refoulé et travaillé par des fantasmes de « révolte » qui trouvent dans ce type de discours la réponse idéologique qu'ils désirent.

Or, la pratique cinématographique qui en supporte l'inscription répond à la fois aux normes esthétiques de plus en plus affirmées de ce public, qui réclame de la mise en scène, de la transparence, et une économie narrative de type classique, mais désire également trouver dans les films, sous la forme de légers suppléments d'écriture, les références cinéphiliques dont il a besoin

pour se reconnaître, en les y repérant, comme un public « cultivé » (cette culture consistant en l'emprunt d'effets d'écritures abstraits de leur contexte).

D'où les déterminations particulières de ce film, et la constante, bien que discrète, inflation des signes destinés à ces initiés, qui tiennent à la position particulière de Mardore, critique-cinéphile ayant accédé à la mise en scène, désireux d'être reconnu comme metteur en scène par le public cinéphilique dont il est lui-même issu, et multipliant hystériquement pour ce faire les signes destinés à le faire élire comme tel.

D'où également l'accueil reconnaissant (dont l'analyse des déterminations fera l'objet d'un article collectif dans un prochain numéro) réservé par la critique cinéphilique à ce metteur en scène qu'elle a placé unanimement en posture de maître dans la mesure où ce film, au moment où son statut et sa pratique commencent à être réellement menacés, répond :

1) de la validité de son discours esthétique et de la portée de la pratique cinématographique qu'elle induit (*Le Sauveur* constituant de fait une sorte de catalogue de références cinéphiliques, un traité d'art cinématographique, confirme à leurs yeux qu'il est possible de réaliser un film qui soit vu par leur public selon les normes qu'elle leur inculque) ;

2) corrélativement, de la possibilité d'effectuer réellement le désir qui la travaille : passer de la pratique critique à celle de la mise en scène en faisant opérer dans celle-ci les mêmes éléments qui sont valorisés dans celle-là, sans courir les risques que comporterait l'effectuation d'un véritable travail cinématographique (hantise de l' *« échec »* de Godard, par exemple) ;

3) enfin du confusionnisme idéologique en cours chez ces critiques et ce public (cf. fin du présent article).

Les éléments de la dénotation

Nous désignerons par là tout ce qui se réfère littéralement soit à l'histoire réelle (la Résistance en France : précisons qu'il ne s'agit pas de l'histoire telle qu'elle a ou aurait pu être vécue par le cinéaste ou par son public, mais telle qu'elle a déjà été écrite), soit aux situations qui font également déjà partie du matériel romanesque qui entre en jeu dans les films auxquels celui de Mardore se réfère lui-même (consciemment ou inconsciemment : mais nous verrons que le cinéaste a très explicitement tenu à signer ses emprunts, et à désigner ses références). Soit :

— une relation érotique « chaste » (cf. plus ou moins tous les films cités précédemment) doublée d'une relation amoureuse trahie ;

— une situation-type de la Résistance en France.

Dès maintenant, nous noterons que cette double batterie de référents s'inscrit tout au long du film de telle manière qu'ils constituent toujours l'unique référence idéologique du film, c'est-à-dire les seuls supports d'un discours moral/métaphysique qui ne se soutient que du maintien, par un système fictionnel classique (continuité chronologique d'épisodes fictifs se référant eux-mêmes à de l'histoire réelle, à du déjà-advenu dans la Résistance réelle, ayant déjà fait l'objet d'écrits), de ces relations et de cette situation comme réelles. Autrement dit, c'est l'inscription d'une relation érotique et d'une situation historique-type comme uniques facteurs du développement d'une fiction de type classique (l'histoire de cette relation érotique prise dans un épisode historique, et réciproquement, l'inscription de l'histoire comprise dans cette relation : mais le développement de cette fiction n'obéit pas seulement aux principes désormais académiques du cinéma classique, et nous verrons comment elle en transforme l'économie) qui permet à Mardore de « comprendre » l'Histoire dans cette affaire de sexe et de cœur, mais fait aussi produire au film, par les effets de la connotation de cette relation et de cette situation, un message « supplémentaire », tout à fait situé historiquement et répondant à la demande précise de certains spectateurs tout aussi situés politiquement. Les effets politiques de ce message, parfaitement confusionnels (nous essayerons de dresser la liste de qui et quoi peut se tenir pour « visé » par l'héroïne), sont produits par une stratégie discursive de plus en plus gouvernée et grâce au recours à des thèmes fictionnels aujourd'hui parfaitement maîtrisés (il s'agira de comprendre comment le discours du film, produit dans un certain contexte culturel/politique, produit ces effets et à qui ils s'adressent, qui en est le sujet).

Il était capital pour la réussite du discours du film de Mardore sur l'Histoire et pour la réception réussie de son message politique « supplémentaire » que ces deux références soient maintenues pendant tout le film comme les éléments dénotés d'une histoire réelle (d'un réel/fictif), c'est-à-dire que la fiction impose le thème de la déception sexuelle, de la trahison et de la vengeance amoureuse dans le contexte d'un épisode-type de la Résistance, et aussi qu'elle en prolonge au-delà les effets, dans un toujours-présent-fictif qui se réfère finalement au présent historique réel (c'est-à-dire au présent historique des récepteurs du film).

Faute de cela en effet, le discours du film aurait littéralement décrit son propre réseau d'idéologèmes, et désigné, dans leurs relations, la thématique idéologique de son message politique.

De fait, il les décrit, et la désigné, mais cependant sans subvertir réellement leurs effets, ce qui pose au moins deux problèmes :

— Mardore, cinéaste cultivé, sait qu'il ne peut plus les camoufler (mais aussi, s'adressant à un public cinéphile, qu'il a intérêt à ne pas les camoufler) ;

— compte tenu de cela, il a certainement escompté que le message idéologique de son film serait recevable à condition précisément de les décrire, et de la désigner littéralement : pour cela, il a emprunté certains effets d'écriture au cinéma classique et, disons, à la Nouvelle Vague européenne (de Bresson à Godard) : la discrète picturalité des images, certains effets de montage, la mise en scène godardienne du meurtre du « sauveur », etc.

Le double problème est celui-ci : si la maîtrise de certains effets idéologiques par les cinéastes dont nous nous occupons est corrélative de la maîtrise de leurs moyens de production scripturaux, le film de Mardore, comme ceux-là, décrit et désigne parfois simultanément une équation idéologique en termes de mise en scène et la condition subjective du spectateur dans le système de la représentation (par exemple, l'écriture de la scène de la mort du « sauveur » désigne la mise en situation « hystérique » du spectateur par le réel/fictif de la mise en scène).

Tous ces films profitent donc plus ou moins de la réinscription de l'écriture de la représentation par les films des débuts de la Nouvelle Vague pour inscrire eux-mêmes en termes de mise en scène une équation idéologique (par exemple l'occupation du premier plan

par le héros du *Conformiste* et le rejet du peuple au fond de la scène du film de Bertolucci) dont ils prétendent en même temps décrire les références réelles, en faisant ainsi l'économie de l'inscription, dans leur discours, de la division entre le dénoté réel du film (les références littérales aux situations, pratiques, personnages et objets réels qui y sont décrits) et son dénoté filmique (la référence à l'écriture des autres films, ou à celle mise en jeu dans d'autres pratiques mettant également en usage des éléments de code iconiques et scéniques), quitte à s'en remettre, comme Bertolucci dans *le Conformiste*, à des effets de connotation qui tout à la fois, désignent électivement ces effets d'écriture comme « esthétiques » (en leur assurant ainsi, au regard du spectateur petit-bourgeois, le bénéfice automatique de leur plus-value culturelle), et dénoncent ces équations idéologiques comme mensongères (comme faux-semblant), sans dissiper en aucune façon l'illusion d'une intervention active de ces films dans la réalité sociale et d'un impact politique réel direct.

Ceci nous amène à interroger les rapports, inscrits dans *Le Sauveur*, entre la constitution de l'équation idéologique du film au moyen des éléments dénotés de la fiction, les effets spécifiques de son inscription et le message idéologique que ce film délivre.

La fiction du *Sauveur* est peut-être la première où un rapport sexuel suspendu doublé d'une relation amoureuse déçue constituent littéralement les facteurs d'une équation idéologique en forme d'opposition entre une problématique sexuelle et amoureuse et une problématique politique dont le partage est dénoté dans la fiction par la division des rôles (Nanette/Claude). Mardore met donc ainsi d'emblée en avant un certain savoir sur l'idéologie bourgeoise (cette division précisément qu'elle institue entre le cœur, le sexe et la politique), et, littéralement, fait de cette équation l'objet de sa mise en scène (mise en-présence, dans le même plan répété, des deux protagonistes).

Cette mise en scène évacue systématiquement tous les effets érotiques et métaphysiques des films auxquels se réfère *Le Sauveur* : alors que leur écriture, leurs effets scéniques, et l'articulation de leurs plans impliquent le spectateur dans l'histoire fictive d'un couple dont l'inscription du rapport amoureux et/ou sexuel indéfiniment différé et contrarié comprend toujours sa propre mise en situation « hystérique » (cf. Bresson), celle du film de Mardore n'utilise cette mise en situation « hystérique » qu'à certains moments précis de la fiction (au moment du massacre et à celui du meurtre du « Sauveur »). Mais il est évident que d'une part Mardore gagne à éliminer ces effets (voir comment cette élimination a été portée au crédit de sa modernité), et que d'autre part le soin avec lequel il les efface garantit automatiquement la réussite d'un autre : la connotation de ces situations mises en scène comme faux-semblants, appelant la levée d'un secret, le déchaînement de quelque violence. Effet encore une fois automatiquement produit par un cadrage un peu trop fixe, une légère picturalisation des plans, quelques notes de musique vaguement inquiétantes par leurs tonalités discordantes, une physionomie de l'acteur un peu louche, un son de voix un peu faux (effets qui compromettent à peine à la fois l'impression de réalité des plans et l'impression de sincérité du personnage incarné par Horst Buchholz), mettant en valeur, par contrepoint, un certain nombre d'effets de réel (course éperdue de la jeune fille dans les prairies), et une impression de sincérité de l'actrice tout aussi discrètement insistants.

La distribution des rôles dans la fiction, constitutive de l'équation idéologique du film, et la distribution des effets filmiques qui la ponctuent garantissent la bonne tenue esthétique de cette équation idéologique, c'est-à-dire son inscription selon les normes d'une mise en scène dont les légères perversions avertissent à tout instant les cinéphiles à qui ce discours s'adresse que son auteur (nous verrons plus loin pourquoi et en quoi ces effets de signature ont une action structurante décisive au niveau de la réception du message idéologique du film), bien que respectueux de ces normes, ne confond plus le réel et l'imaginaire, n'est pas la dernière victime de l'idéologie de la transparence, mais bien plutôt le premier cinéaste qui sache utiliser ses effets pour énoncer un discours idéologique qui soit donné et reçu comme tel, institué comme une « parabole » (d'une certaine manière, *Le Sauveur* ne fait que pasticher un genre aujourd'hui en vogue, la parabole politique : cf. Bertolucci, Pasolini, etc.).

Les effets de cette maîtrise sont immédiatement repérables au niveau de cette distribution des rôles et des effets d'écriture. La pratique maîtrisée du cinéaste consiste en ce sens à décrire cinématographiquement le « contenu » idéologique de sa fiction, c'est-à-dire à imposer les rapports entre ses figurants comme les supports d'une figuration idéologique dont les éléments (figurants, fiction, références) sont systématiquement désignés comme forclos de tout discours sur leur production et leur histoire (c'est-à-dire de toute inscription de la production figurative et de l'articulation symbolique de la mise en scène du film, des références des rapports fictionnels entre les personnages — automatiquement forclos dans la mise en scène, et de tout discours sur l'histoire de la Résistance).

Cette forclusion consiste en une série d'opérations surdéterminées qui produisent des effets spécifiques, profitent également d'autres effets et imposent également au discours une certaine stratégie scripturale et fictionnelle, qui font opérer l'équation idéologique, produisent son message.

L'équation idéologique du film est donc produite par une combinaison des éléments de la dénotation que seule rendait possible la forclusion :

— de tout discours excédant la fiction amoureuse sur l'histoire réelle de la Résistance, c'est-à-dire de toute inscription des référents des figurants dans un discours sur cette histoire, de sorte que cet épisode romanesque (rapport sexuel éludé, amour trahi) comprend, dans sa propre structure fictionnelle, l'événement historique fictif qu'elle intègre, comme une suite d'accidents embrayeurs (arrivée du « Sauveur », installation dans le refuge, risques de surprise par la famille, fausses alertes, trahison réciproque, retrouvailles, vengeance) traditionnels dans toute fiction romanesque :

— corrélativement donc de tout dialogue politique entre les protagonistes de la fiction qui tiennent, l'une sur sa « conversion » à la cause de la Résistance un discours purement sentimental, l'autre sur son adhésion au nazisme un discours purement métaphysique, et l'un sur l'autre un discours qui redouble les deux premiers ; ainsi, comme dans tous les films classiques, la fiction comprend, par de perpétuels effets d'assertion, une définition réciproque de ses figurants qui se fige ici en une équation idéologique (une revendication amoureuse bafouée par un calcul politique, un faux-semblant opposé à la sincérité) qui refoule les réfé-

rences de ces figurants et de la fiction qui la supporte (l'histoire de la Résistance, les fictions érotiques axées sur le suspens d'un rapport sexuel). De ce refoulement, Mardore use à la fois avec une complaisance et une astuce stratégique extrêmes, en ne montrant aucune violence d'ordre sexuel ni aucune violence meurtrière, mais en comptant sur leur référence latente pour créer sans cesse de menus effets de perversion tout en faisant l'économie d'une véritable perversion scripturale. La mise en place de ces effets semble souvent causée par la seule obsession qu'a le cinéaste, cinéphile obsessionnel, de montrer qu'il dispose d'un savoir sur l'écriture de la perversion dans le cinéma classique (ainsi, lors de l'épisode de la montée du père de Nanette au grenier, le plan si évidemment « pervers » montrant l'héroïne pressant la main armée du « Sauveur »). Mais, d'une manière générale, tout ce qui, dans le film, s'inscrit comme un facteur de perversion de la mise en scène, des rapports entre les personnages, etc., a toujours pour usage de rendre évident un savoir culturel qui cautionne l'auteur du film (en désignant son omniprésence) et rend recevable son message idéologique (en désignant les rapports fictionnels comme les éléments d'une équation idéologique, d'une parabole).

S'il n'est guère de film qui puisse être défini davantage que celui-ci comme un film d'auteur, les effets de signature dans *Le Sauveur* sont très fortement surdéterminés par la transformation de l'économie narrative traditionnelle des films classiques (en particulier par la forclusion, dans le film de Mardore, des éléments embrayeurs de la fiction et suturants de la mise en scène : l'accentuation des fondus « entre » les plans, par exemple, se substituant aux « raccords » par le regard), et par les effets de connotation supportés par cette mise en scène presque toujours ainsi forclose de l'articulation symbolique des films classiques hollywoodiens (*Le Sauveur* est constitué d'une succession de « tableaux »). Ces effets de connotation, tout à la fois :

— annulent les effets de réel, compromettent sans cesse le présent/fictif de la mise en scène ;

— désignent ainsi les rapports entre les figurants comme du non-réel, les mettant ainsi directement en position de figures d'une parabole instituée comme métalangage de la fiction par cette désignation qui la signe au nom de l'auteur du film.

C'est bien en effet, simultanément, du nom de l'auteur du film, désigné par ces discrets effets de connotation, que se soutient son réel/fictif (compromis en même temps par ces effets), dans la mesure où il tient lieu d'embrayeur de la fiction, et que se signe la parabole métaphysico-politique qui institue le discours du film comme le lieu idéologique commun d'une série de références culturelles. Mais ce recours au nom de l'auteur comme signataire de la parabole dont les suppléments d'écriture qui le désignent maintiennent en même temps le réel/fictif du film apparaît dans *Le Sauveur* comme corrélatif d'un indispensable recours à la garantie d'un réel/fictif dénoté comme présent réel du cinéaste et du spectateur (effets d'improvisation concertés dans le jeu de Horst Buchholz qui rappellent sans cesse la « présence » de l'acteur réel, et surtout, scène finale au « présent ») pour assurer la réception du message idéologique du film par le spectateur.

Si en effet le nom de l'auteur, véhiculé par les suppléments d'écriture qui désignent les éléments de la parabole comme les objets d'un savoir culturel (d'un discours déjà écrit), garantit, dans ce système réel/fictif, l'articulation (l'embrayage) de la fiction qui supporte cette parabole, cette parabole, dans ce système réel/ fictif, n'a de portée idéologique qu'à ce que le spectateur la porte au compte du cinéaste réel, fictivement présent dans son film (en la personne de son acteur, dans le temps même du tournage du film). C'est cet effet de présence du cinéaste, réel dans le réel/fictif de sa fiction (dont il compromet fortement l'impression de réalité) qui précipite une série de messages idéologiques supplémentaires dont la parabole, l'équation idéologique constituée par les rapports fictifs entre les figurants fournissent la syntaxe et la substance sémantique, et dont le cinéaste ainsi présent induit implicitement le spectateur à fournir les références actuelles, pour autant que c'est en sujet de l'idéologie qu'il l'interpelle. De sorte que ce qui est visé, dans le film de Mardore, sans que cela soit jamais écrit, est un amalgame de Capitalisme, de Communisme totalitaire, de Fascisme, etc.

La vague référence historique au nazisme permet en effet au couple Claude/Nanette de constituer le support de l'équation idéologique par laquelle Mardore, son public et ses critiques, intègrent sur un mode fantasmatique le dehors historique, les institutions et l'ensemble des pratiques qui minent leur propre système de références idéologiques, mais dont l'inscription condensée selon un mécanisme de défense véritablement « obsessionnel », en un discours qui forclôt nécessairement l'histoire réelle, mais instaure au lieu de cette forclusion un réel/fictif, permet l'inscription de ces références persistantes : la condamnation moralisante et sentimentale de la stratégie politique, opposée à la revendication hic et nunc d'un « système » social forclos de toute contradiction, rimant avec celles, amalgamées, de systèmes économiques et politiques historiquement différenciés, en opposition auxquels ce discours fait miroiter les charmes d'un ailleurs idyllique, connote dans le film de Mardore l'inscription de rapports érotiques dont l'articulation, dans le système fictionnel du film, constitue sans nul doute un des points à partir de l'analyse desquels pourra se constituer le modèle théorique de l'ensemble des films que nous avons déjà regroupés.

L'articulation fictionnelle du couple Nanette/Claude, en ce qu'elle donne lieu à une opposition systématique, constitutive de l'équation idéologique du film, entre une demande d'amour et un désir sexuel qui réclament l'hic et nunc de la réponse et de l'acte qui combleront leur appel et leur besoin, et une attitude de refoulement sexuel doublée d'une impuissance à répondre à la demande d'amour de l'autre, s'éclairerait sans doute singulièrement d'un travail théorique s'appuyant sur les formulations lacaniennes de la structure du « Discours de l'Hystérique » et du « Discours du Maître ».

Non pas dans la mesure où elles en donneraient une « clé » psychanalytique qui réduirait la pratique de cinéastes comme Mardore à l'énoncé de fantasmes érotiques petit-bourgeois, mais dans la mesure où elle permettrait de progresser dans la compréhension de la structure fictionnelle et de l'économie narrative des films qui mettent en jeu comme le sien le rapport, divertissement contrarié et différé, d'un couple, ainsi que de l'articulation des idéologènes qu'ils véhiculent.

Jean-Pierre OUDART.

D. W. Griffith

Intolerance

description plan par plan (3)

P 629 : Gros plan d'un bébé dans un berceau. (4 1/2)
(Note : Manque à presque toutes les copies).

IT 179 (a) : La petite épouse, maintenant mère, songe au jour du retour du papa. (7)

P 630 (Cache circulaire) : Gros plan des mains d'un bébé tenant un doigt (de sa mère). (3 1/2)

P 631 : Gros plan du visage du bébé, qui regarde vers la gauche ; il sourit. (6)

P 632 : Plan rapproché de la Petite Chérie, les cheveux remontés en chignon, accroupie devant le berceau, tendant un bras vers son enfant et lui parlant. (6)

P 633 : Plan américain du bébé dans son berceau ; il gigote et rit. (9)

P 634 : Plan rapproché de la mère (cadrée plus haut et de plus loin que le P 632); elle cesse de sourire et regarde vers la droite. (6)

P 635 : Plan rapproché du Garçon derrière les barreaux de sa cellule, regardant vers l'extérieur. (4)

P 636 (= P 634) : la mère regarde de nouveau son enfant, agite la tête, sourit, arrange sa coiffure, prend un des pieds de son enfant, l'embrasse et le mordille ; puis elle va vers le fond, et, assise à la table, se met à coudre en parlant au bébé. (25)

IT 180 (a) : Les membres de la ligue d'Elévation, prétendant que les organisations puéricultrices officielles sont inefficaces, s'en prennent maintenant aux mères négligentes. (8)

P 637 : Un groupe de femmes de la ligue d'Elévation (en plan américain) examinent un bébé que porte, dans ses bras, une femme pauvre, dans une rue des bas quartiers. (3 1/2)

IT 181 (a) : Un refroidissement amène notre petite mère à prendre un remède à l'ancienne mode, condamné en public, mais utilisé en privé par nombre de physiciens et d'hôpitaux. (10 1/2)

P 638 : Plan américain de la Petite Chérie, chez elle ; elle éternue à plusieurs reprises, pose sur un meuble (à droite) les vêtements qu'elle avait sur le bras, se dirige vers la porte (au fond) et sort. (8)

P 639 : Plan moyen du palier : La Petite Chérie sort de chez elle (à droite) et se dirige vers la descente d'escalier. (1 + 11)

P 640 (= P 637) : Les femmes de la ligue d'Elévation sortent par l'avant gauche, suivies d'un policier en tenue; les femmes pauvres discutent, l'air intrigué. (8)

P 641 : Plan moyen de la Petite Chérie et d'une vieille femme, au rez-de-chaussée, à droite de l'escalier; la Petite Chérie éternue, la vieille femme la fait entrer chez elle. (2 1/2)

IT 182 (a) : Les membres de la ligue d'Elévation enquêtent.
« Enfant — mauvais entourage — père criminel. » (6 1/2)

P 642 : Plan américain des trois femmes, sur le palier de chez la Petite Chérie ; elles frappent à la porte ; un temps, puis elles entrent. (5)

P 643 : Intérieur de la pièce de la Petite Chérie ; les trois femmes (en plan américain) entrent ; l'une d'elles va directement au berceau, regarde, appelle les autres, leur parle d'un air acerbe. (13)

P 644 : Plan rapproché du bébé, souriant. (8)

P 645 (= P 643) : L'une des femmes montre aux autres, d'un air indigné, les linges du berceau. (2 1/2)

P 646 (= P 641) : La vieille femme, sur le pas de sa porte, tend une bouteille à la Petite Chérie ; celle-ci monte l'escalier, tandis qu'apparaît un vieillard à côté de la vieille femme (son mari) ; tous deux la regardent monter l'escalier. (3)

P 647 (= P 645) : Les trois femmes ; l'une d'elles va vers la porte, qui s'ouvre : entre la Petite Chérie, qui salue les trois femmes d'un air aimable et s'avance vers l'avant-plan ; la femme près du berceau le lui désigne d'un geste sec et accusateur ; la mère regarde son enfant. (8 1/2)

P 648 (= P 644) : Le bébé sourit. (3 1/2)

P 649 (= P 647) : La jeune femme sourit aux visiteuses, leur parle ; elles avisent la bouteille qu'elle tient à la main : (7)

IT 182 (c) : « Du whisky ! » (2 + 6)

P 650 (= P 649) : Une des femmes saisit la bouteille ; la Petite Chérie tente de s'expliquer ; sans écouter, la femme s'exclame : (4)

IT 183 (a) : « Nous avons bien peur que vous ne soyez pas une mère convenable. » (3 1/2)

P 651 (= P 650) : La Petite Chérie se met en colère, agite le poing ; elle contourne le groupe de femmes et va vers le fond à gauche, où elle saisit son balai. (6 1/2)

P 652 : Plan américain de la jeune femme, brandissant son balai, furieuse, invectivant les femmes (hors champ, à droite). (4)

P 653 (= P 651) : Avec son balai, elle chasse les femmes vers la porte ; elles s'enfuient, affolées. (1 1/2)

P 654 (= P 642) : Plan américain du palier ; les trois femmes s'enfuient vers l'escalier, poursuivies par la Petite Chérie cherchant à leur donner des coups de balai. (2 + 5)

P 655 : L'entrée en bas de chez la Petite Chérie ; les trois femmes (en plan américain) finissent de descendre l'escalier ; effrayées et furieuses, elles se concertent, puis sortent par l'avant droite. (3)

P 656 (= P 654) : La Petite Chérie, traînant derrière elle son balai, rentre chez elle après avoir secoué la tête d'un air crâne. (2)

P 657 (= P 653) : La jeune femme entre, pose son balai, secoue la tête furieusement, va vers le berceau. (4)

P 658 (= P 648) : Le bébé sourit. (4)

P 659 (= P 657) : La jeune femme rajuste sa coiffure, prend peur tout d'un coup, s'agenouille et saisit son enfant. (9)

IT 184 (a) : Elles font un rapport sur l'affaire. (2 + 2)

P 660 : Plan général des bureaux de la Fondation Jenkins ; les trois femmes parlent à une de leurs supérieures, assise à un bureau. (2 + 13)

P 661 : Plan américain des trois femmes, faisant leur rapport. (1 + 2)

P 662 (Cache circulaire) : Plan rapproché d'une femme grassouillette, en corsage, semblant protester contre leurs conclusions. (2 + 11)

P 663 (= P 661) : La femme discute avec les trois autres. (5)

IT 185 (a) : En dépit des objections de certains des membres, elles décident de s'emparer du bébé. (6 1/2)

P 664 (= P 660) : La femme au bureau donne des ordres ; les autres s'en vont vers le fond. (5)

Fin de la 6[e] bobine.

bobine n° 7

IT 186 (c) : Le voisin amical, avec un verre de bière. (4 1/2)

P 665 : Plan américain d'un vieillard, sur le palier de la Petite Chérie, tenant un verre de bière et des sandwiches ; la jeune femme apparaît à la porte, prend les cadeaux du voisin, le remercie ; il répond (vraisemblablement, que c'est bon pour son rhume) ; elle le remercie à nouveau, il hoche la tête, elle rentre. (9 1/2)

P 666 : Dans la chambre de la Petite Chérie, celle-ci, depuis la porte refermée, vient vers l'avant-plan, pose bière et sandwiches sur la table à droite, s'assied. (4 1/2)

P 667 (= P 665) : Les trois femmes arrivent sur le palier, croisent le vieillard qui va pour redescendre, le regardent, choquées ; il se retourne d'un air agacé ; elles le dévisagent ; après un geste d'agacement, il descend l'escalier, en les regardant ; une des femmes le désigne du doigt : (10 1/2)

IT 187 (a) : « Avez-vous vu cela ? Un *homme* qui lui rend visite ! » (4)

P 668 (= P 667) : Elles viennent en avant-plan, frappent à la porte de la Petite Chérie, entrent. (7)

P 669 (= P 666) : Elles entrent, elle se lève, elles viennent à l'avant-plan. D'une d'elles dit : (1 + 14)

IT 188 (a) : « Nous avons un mandat pour prendre votre bébé. » (2 + 14)

P 670 (= P 669) : Une des femmes a un bras tendu vers la Petite Chérie ; celle-ci, l'air complètement interloqué, désigne interrogativement son bébé (hors champ). (5)

P 671 (= P 658) : Plan rapproché du bébé. (3)

P 672 (= P 670) : Une des femmes se saisit du bébé ; la Petite Chérie se précipite et le lui reprend ; le mouvement l'amène près de la porte. (7 1/2)

P 673 (Cache circulaire doux) : Plan rapproché de la mère tenant son enfant entre ses bras, lui souriant, l'embrassant, regardant les femmes (hors champ). (5)

P 674 : Plan américain des trois femmes, côte à côte, surexcitées, réclamant le bébé avec des gestes farouches. (2 + 1)

P 675 (= P 673) : La jeune femme crie « non », prend peur, serre son bébé contre elle, puis, l'air très angoissé, dit aux femmes (vraisemblablement : de sortir). (7 1/2)

P 676 (= P 674) : Les femmes, encore plus surexcitées. (1 + 9)

P 677 (= P 675) : La jeune femme crie : « Non, non ! », tient son bébé encore plus fermement contre elle, secoue la tête d'un air désespéré. (5 1/2)

P 678 : Plan moyen de la pièce : l'une des femmes est à la porte ; la Petite Chérie, courant dans la pièce, cherche à échapper aux deux autres ; l'une d'elles la saisit par les épaules, elle se débat ; dans le mouvement, elle bouscule le berceau vide ; l'autre femme saisit le bébé, la première lui ouvre la porte ; elle s'enfuit avec le bébé. (11)

P 679 (= P 656) : La femme, tenant le bébé dans ses bras, s'enfuit vers l'escalier. (0 + 7)

P 680 (= P 678) : La lutte se poursuit entre la Petite Chérie et la femme qui cherche à l'immobiliser par derrière ; la femme la précipite sur le lit à droite ; la Petite Chérie se relève, et, avec des gestes désordonnés, court

vers la gauche, où elle saisit son balai ; elle va pour en frapper la femme, mais celle-ci la désarme, et la jette à terre ; puis elle sort en compagnie de la femme qui était restée près de la porte. (11)

P 681 (= P 679) : Les deux femmes traversent rapidement le palier en direction de l'escalier. (2 + 7)

P 682 (= P 655) : Les deux femmes retrouvent la troisième au bas de l'escalier, avec le bébé ; elles sortent par l'avant droite. (4)

P 683 (= 680) : La Petite Chérie, étendue sur le sol. (2 + 15)

P 684 (Cache circulaire ; plongée) : Gros plan d'un bras de la Petite Chérie étendue par terre ; léger panoramique gauche-droite : la main de la jeune femme saisit, sur le sol, un petit chausson de laine tricotée ; la main, tenant le chausson, s'élève un instant, puis retombe. (Fermeture en fondu). (17)

P 685 (= P 683). (Fermeture en fondu). (3 1/2)

IT 189 (h) (ouverture en fondu ; en surimpression d'un plan d'ensemble : le Christ, au milieu d'une foule, parle ; les gens autour de lui l'écoutent ; en caractères gothiques) : Souffrez petits enfants. (Fermeture en fondu.) (7)

P 686 (= IT 189) (ouverture en fondu) : Le Christ parle, la foule, en cercle autour de lui, écoute ; tout près de lui, un groupe d'enfants. (Fermeture en fondu.) (13 1/2)

P 687 : Un cache isole, dans le coin supérieur gauche de l'image, une plaque murale indiquant « The Jenkins Foundation » ; le cache s'écarte (plan moyen) : un escalier avec une rambarde ; les trois femmes entrent par la droite, et, l'une derrière l'autre, montent l'escalier ; la première porte le bébé. (12 1/2)

P 688 : Plan général du hall d'entrée d'un hôpital ; des murs blancs au fond, un couloir bordé d'une série de portes ; des gens en vêtements blancs y passent d'un air affairé ; une infirmière entre par l'avant-gauche et se dirige vers le couloir ; les trois femmes entrent par la droite, confient le bébé à l'infirmière, et vont vers le fond droite ; l'infirmière portant le bébé, sort par la gauech. (9)

P 689 (rapide ouverture en fondu) : Plan moyen d'une salle d'hôpital : une rangée de petits lits-cage ; au fond, une nurse et un infirmier ; l'infirmier sort par le fond droite ; l'infirmière va vers le fond, pour parler avec la nurse. (Léger fondu.) (6 1/2)

IT 190 (a) : Espérant voir son bébé. « Peut-être ont-elles raison, et bébé est-il heureux, après tout. » (7 1/2)

P 690 (= P 687) : La Petite Chérie entre par la droite, et s'aggripant au bord latéral d'une des marches de l'escalier, regarde vers le haut (en direction de la porte d'entrée de l'hôpital). (12)

IT 191 (a) : Bien sûr, les mères salariées ne sont jamais négligentes. (3 1/2)

P 691 (= P 689) : La salle d'hôpital ; dans le fond, une infirmière, assise, bavarde avec un infirmier, tandis que deux autres infirmières, dans l'allée, s'entraînent ensemble à valser. (4)

P 692 : Plan rapproché d'un bébé, dans un lit, regardant, l'air un peu effrayé. (5 1/2)

P 693 (= P 691). (1 + 1)

P 694 (= P 690) : La Petite Chérie regarde par dessus les marches, puis sort par l'avant gauche, à petits pas, le visage triste. (12)

IT 192 (a) : Un nouveau divertissement — observer le bonheur des autres. (4)

P 695) : Plan moyen d'un jardinet, devant une maison ; la Petite Chérie, un châle sur la tête, s'approche furtivement d'une fenêtre. (2 + 14)

P 696 (Cache circulaire) : Gros plan du visage de la Petite Chérie, une main sur l'appui de la fenêtre, regardant à l'intérieur de la maison. (2 + 2)

P 697 : Plan moyen d'un salon ; à droite, un homme lit un journal ; à gauche, une femme fait des agaceries à un bébé. (1 + 10)

P 698 (Cache circulaire) : Plan américain du bébé. (2 + 3)

P 699 (= P 697) : La Petite Chérie sourit, fait des gestes de la main et parle (en direction du bébé). (8 1/2)

P 700 (= P 698) : Le bébé sourit. (3 1/2)

P 701 (= P 699) : La Petite Chérie, dans la même position, envoie des baisers (au bébé), agite les doigts (dans sa direction), sourit tendrement. (7)

P 702 : Plan « du berceau » (= P 1). (3)

IT 193 (b) (Une page du livre tourne ; en surimpression) : Un autre jour cruel, mémorable du point de vue de l'intolérance. (7)

P 703 : Plan général de la salle du palais royal français ; la salle est presque vide ; un groupe de personnages arrive par le fond. (1 + 11)

P 704 : Plan général : une rue de Paris ; à l'avant-plan, de dos, un groupe de gens agite le poing en direction d'une troupe de personnages à cheval, qui arrive par le fond ; les gens s'écartent ; les cavaliers sortent par l'avant-gauche en soulevant un nuage de poussière. (8)

P 705 (= P 703) : Le groupe s'arrête à la hauteur d'un fauteuil. (2 + 6)

P 706 : Plan moyen : à la hauteur du fauteuil, Catherine de Médicis, Monsieur La France et un prêtre regardent vers la droite ; puis Catherine parle aux deux autres. (3 1/2)

P 707 : Plan général de la porte et des tours du château ; des troupes en armes (cavaliers et fantassins) entrent dans le château ; sur les côtés, des gens les regardent. (6)

IT 194 (e) : L'attitude menaçante des Huguenots dans toute la France est signalée à Catherine. (7 1/2)

P 708 (= P 705): Un homme, en costume de voyage, arrive par le fond droite, et se dirige vers le groupe. (2 + 14)

P 709 (= P 706) : L'homme arrive devant Catherine, s'incline, lui parle ; elle fait un mouvement en arrière. (4 1/2)

P 710 (= P 707). (1 + 9)

P 711 : Plan américain : Monsieur La France et trois courtisans regardent à une fenêtre. (2 + 9)

IT 195 (e) : Le « vieux serpent » utilise l'incident pour enflammer les esprits des Catholiques contre les protestants. (7)

P 712 (= P 709) : Catherine parle aux autres, le doigt levé. (6)

IT 196 (e) : « Souvenez-vous, messieurs, de la Michelade de Nimes, où des centaines de personnes de notre foi périrent aux mains des Huguenots ! » (9)

P 713 : Plan général d'une bataille de rues ; des soldats tuent des gens sans défense. (7)

P 714 (Cache circulaire) : Plan rapproché d'un homme tombé à terre ; on lui donne un coup de pique dans le ventre ; il meurt. (3 1/2)

P 715 : Plan d'ensemble : sur les murailles de la ville, la bataille fait rage ; un homme est précipité dans le vide. (3)

P 716 : Plan d'ensemble : en bas des murs, une foule de combattants ; à gauche, un prêtre prie ; au fond, un homme, monté sur une échelle, frappe le visage d'une statue avec un marteau. (4)

P 717 (Cache circulaire) : Plan moyen : l'homme à coups de marteau, casse la tête de la statue. (6)

P 718 (= P 716) : La bataille continue ; l'homme frappe encore la statue. (3)

P 719 (= P 715) : D'autres hommes tombent dans le vide. (1 + 13)

P 720 (= P 718) : Les soldats huguenots restent presque seuls debout ; à gauche, le prêtre prie toujours. (2 + 3)

P 721 : Plan américain du prêtre, priant frénétiquement, les yeux et les bras au ciel, en action de grâces. (3 1/2)

P 722 (= P 720) : Les cadavres jonchent le sol ; les soldats huguenots, seuls sur le terrain, lèvent les yeux vers le ciel. (2 + 10)

P 723 (= P 712) : Au milieu du groupe, Catherine de Médicis dit : (8)

IT 197 (e) : « Et ainsi, nos vies mêmes dépendent de leur extermination. »
Œil pour œil, dent pour dent. (10)

P 724 (= P 723). (1 + 2)

P 725 (= P 711) : Monsieur La France, à la fenêtre avec les trois autres courtisans, cesse un instant de regarder à l'extérieur, et se tourne sur le côté, l'air excité. (2 + 15)

P 726 (= P 710). (2 + 6)

P 727 (= P 708). (3)

IT 198 (b) (Une page du livre tourne ; en surimpression) : Cyrus marche sur Babylone ; dans sa main, l'épée guerrière, l'arme très-puissante forgée dans les flammes de l'intolérance. (12 1/2)

P 728 : Plan d'ensemble : en avant-plan gauche, un char ; à droite, des guerriers perses armés de piques ; au fond, la tente de Cyrus ; celui-ci en sort, et salué par les soldats, monte sur son char. (6)

P 729 : Plan américain de Cyrus, debout sur son char ; le bras tendu, il donne des ordres. (6 1/2)

P 730 : Plan très général du camp de Cyrus (plongée) ; les Perses se mettent en marche (vers l'avant), tirant avec eux une gigantesque machine guerrière (une grande tour en bois). (Fermeture en fondu.) (15)

IT 199 (f) : Balthazar part prendre en charge la défense de la ville. (3)

P 731 : Plan d'ensemble : dans les appartements de la Princesse ; Balthazar, le bras tendu vers la gauche, donne par la gauche ; Balthazar se tourne vers la Princesse, debout à droite. (5 1/2)

P 732 : Plan moyen de Balthazar et de la Princesse ; il se tourne vers elle ; ils se regardent. (4)

P 733 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la Princesse ; tenant une fleur à la main et la tendant vers lui, elle dit : (4)

IT 200 (f) : Mon Seigneur, comme des perles blanches je conserverai mes larmes dans une arche d'argent pour ton retour. *Je mords mon pouce ! Je frappe ma ceinture ! Si tu ne reviens pas, j'irai dans l'antre de la mort de Allat.* » (18 1/2)

P 734 (= P 733) : Elle sourit tendrement avec gravité. (6)

P 735 (= P 732) : Balthazar se détourne ; elle s'agenouille à ses pieds, lui embrasse la main ; brusquement, il sort (par la gauche). (5)

P 736 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché de la Princesse, regardant (dans la direction où est parti Balthazar), d'un air de profonde tristesse. (Fermeture d'iris.) (11)

P 737 : Plan américain du Grand-Prêtre de Baal, de face, les mains jointes ; il lève la tête, l'air nerveux. (5 1/2)

P 738 : Dans la cabane de la Jeune Fille de la Montagne ; plan moyen : son frère compare deux cottes de mailles, en laisse tomber une sur le sol et enfile l'autre. (7 1/2)

P 739 : A l'extérieur de la cabane : un groupe de gens agite les bras en l'air de manière surexcitée ; la Jeune Fillle de la Montagne entre dans la cabane (à gauche). (1 + 6)

P 740 (= P 738) : La Jeune Fille entre dans la cabane ; son frère, portant casque et carquois, essaie la résistance de son arc. Ellle va vers lui ; il se dirige vers la porte ; elle veut le suivre mais il la repousse au centre de la pièce.

P 741 (= P 739) : Le frère traverse le champ gauche-droite, pour rejoindre un groupe de soldats. (1 + 14)

P 742 (= P 740) : La Jeune Fille, l'air furieux, après avoir regardé par la porte, revient à l'avant plan avec de grand gestes de bras, aperçoit la cotte de mailles à terre, la saisit et l'enfile. (8 1/2)

IT 201 (f) : Tandis que la Princesse Bien-aimée prie, la Jeune Fille de la Montagne va combattre pour son Balthazar. (8)

P 743 (= P 742) : La jeune fille, portant casque et carquois, essaie la résistance d'un arc, marche vivement vers la porte ; au moment de sortir, elle s'arrête et regarde une petite statue dans une alvéole du mur. (2 + 9)

P 744 (Cache en U) : Gros plan de la petite statue (de la déesse Ishtar). (2 + 15)

P 745 (= P 743) : La jeune fille s'incline et sort. (1 + 10)

P 746 : Extérieur de la cabane ; plan moyen : au fond, un groupe d'hommes discute vivement ; la jeune fille, après un léger temps d'arrêt sur le seuil de la maison, traverse de champ gauche-droite. (2 + 5)
Fin de la septième bob. 35 mm.

bobine nº 8

IT 202 (f) : Les portes de Babylone se ferment à l'adversaire. (2 + 4)

P 747 : Plan général : la foule à l'intérieur des murs de Babylone ; par la grande porte ouverte, un groupe d hommes (à cheval et à pied), entrent en courant ; puis, la porte, actionnée par les gigantesques rouages des « cabestans » latéraux, se ferme rapidement. (12)

P 748 : Plan d'ensemble : des soldats barricadent la porte. (2 1/2)

IT 203 (c) : Tambours et trompettes de guerre ! (2 + 11)

P 749 (Cache carré) : Plan moyen : un large tambour de peau suspendu verticalement à un bâti de bois ; deux hommes le frappent alternativement avec des maillets. (4)

P 750 (Cache circulaire léger) : Plan américain d'un groupe d'hommes soufflant dans des trompettes courbes. (2 + 2)

P 751 : Plan très général des murailles de Babylone ; une foule de soldats prennent leurs postes au haut des murs ; un char parcourt le chemin de ronde à grande vitesse ; en bas, à l'extérieur, arrivent les premiers guerriers perses. (18 1/2)

IT 204 (f) : « Sur les murailles de ma ville, moi, Balthazar, je défie les ennemis de Babylone. Allato ! Allato ! Allato ! » (10 1/2)

P 752 : Plan d'ensemble (plongée) du haut des murailles ; Balthazar, sur son char, arrive en avant-plan. (6)

P 753 (Cache circulaire) : Plan moyen de Balthazar sur son char ; à côté de lui, un soldat tient un bouclier au-dessus de sa tête ; Balthazar donne des ordres et secoue un guerrier (trop lent à obéir). (6)
(4)

P 754 : Plan très général du haut des murailles (légèrement décalé à droite par rapport au P 751) ; la bataille commence ; les Babyloniens jettent sur les Perses des projectiles enflammés et fumants. (8)

P 755 : Plan très général (pris à mi-niveau des murs, de l'extérieur) des murailles ; un projectile, jeté par les Babyloniens, trace en tombant une parabole de fumée. (9 1/2)

IT 205 (f) : De grandes tours de siège mobiles couvertes de peaux de bœuf. (2 + 12)

P 756 (= P 751) : Une grande tour mobile, aussi haute que les murailles, s'approche lentement de celles-ci ; partout, la bataille s'intensifie ; aux pieds des remparts, le nombre de Perses augmente ; les Babyloniens jettent sur eux toutes sortes de projectiles. (12)

IT 206 (c) : Derrière les murs de la ville. (3)

P 757 : Plan général : au bas des murailles (côté intérieur) ; des soldats s'affairent dans tous les sens, courent (pour monter au haut des murailles) ; un char traverse rapidement le champ fond-droite avant-gauche. (2 + 7)

P 758 : Plan d'ensemble : des guerriers, portant arcs, lances et boucliers, gravissent rapidement un pan incliné (qui mène au haut des remparts). (2 + 7)

P 759 : Plan d'ensemble : ils courent ; la Jeune Fille de la Montagne est parmi eux. (4 1/2)

P 760 : Plan américain de la Jeune Fille arrivant au bord du rempart ; elle regarde (en direction des attaquants, hors champ) ; derrière elle arrive le Rhapsode, qui lui tape sur l'épaule ; elle le repousse négligemment ; il s'en va ; elle s'accroupit et, agitant le poing, lance des insultes aux Perses. A l'arrière-plan, des archers tirent, un capitaine observe les opérations. (8)

IT 207 (f) : D'anciens instruments de guerre.
Lances-pierres, catapultes, béliers, puissantes arbalètes, huile brûlante. (9 1/2)

P 761 (= P 753) : Les projectiles fumigènes pleuvent du haut des murs. (5)

P 762 (= P 757) : des soldats et des chars courent dans tous les sens. (5)

IT 208 (f) : Dans le temple, on prie et on brûle de l'encens. (6 1/2)

P 763 : Plan d'ensemble, dans une salle du temple ; des prêtres, agenouillés ou debout, prient et brûlent de l'encens (avec force fumée), face à une statue (à droite). (3)

IT 209 (c) : On brûle des offrandes (2)

P 764 : Plan d'ensemble, dans un autre temple (ou dans une autre salle du même temple) ; des gens agenouillés, les bras au ciel, tout autour d'un autel où un homme jette des animaux dans un feu ; à l'avant-plan, un autre homme frappe sur un tambour. (7)

IT 210 (f) : « Ishtar, bien-aimée, si nombreux que soient nos péchés, pardonne-nous. En notre faveur, saisit maintenant l'épée flamboyante. » (7)

P 766 (Cache circulaire) : Plan américain de la Jeune Fille, sur le rempart, tirant flèche sur flèche, surexcitée ; à l'arrière-plan, d'autres archers, etc. (5)

P 767 : Plan général de soldats perses, aux pieds des murs, se couvrant de boucliers et brandissant des glaives ; à l'arrière-plan, deux tours mobiles. (1 + 12)

IT 211 (f) : La ville est assaillie de tous les côtés. (4)

P 768 (Cache ovale) : Plan très général de Babylone et de ses murailles ; des fumées montent de partout ; une tour mobile s'approche des remparts. (3 1/2)
(Remarque : ce plan a très vraisemblablement été tourné avec maquettes.)

P 769 : Plan d'ensemble d'hommes et d'éléphants poussant une tour mobile ; le parois de celle-ci sont évidées par endroits ; des soldats, de l'intérieur de la tour, exhortent ceux qui poussent. (5)

P 770 : Plan américain d'un groupe d'hommes poussant la tour mobile au moyen de longues perches engagées dans ses côtés latéraux ; la tour est montée sur roues (sortes de larges rouleaux) (1 + 15)

P 771 : Plan moyen d'un éléphant poussant la tour ; à l'avant-plan, des guerriers agitent leurs armes (glaives et lances). (6 1/2)

P 772 (= P 756) : La tour mobile s'approche du rempart de Babylone ; une plate-forme s'abaisse, reliant la tour au haut des murailles ; en avant-plan, sur une plate-forme abaissée d'une autre tour, des guerriers perses avancent rapidement et se battent contre les Babyloniens. (9)

P 773 : Plan d'ensemble : sur la plate-forme de l'avant-plan, les Perses se battent, au glaive et à la lance, contre les Babyloniens qui cherchent à les repousser ; à l'arrière-plan, la plate-forme de l'autre tour, abaissée, a ouvert un orifice au flanc de celle-ci ; des guerriers perses, en rangs serrés, gravissent le plan incliné pour se battre contre les Babyloniens, qui se défendent vigoureusement. (5 1/2)

P 774 (Cache circulaire) (= P 753) : Balthazar, sur son char, donne des ordres ; des messagers vont et viennent rapidement. (6 1/2)

P 775 : Plan moyen : au pied (extérieur) des murailles : un guerrier grimpe à une échelle appuyée au rempart ; il reçoit un projectile (une grosse pierre) sur la tête et tombe ; d'autres Perses, sur le sol, se protègent avec leurs boucliers des projections d'huile bouillante qui tombent sur eux. (4)

P 776 : Plan américain : au milieu de la fumée, le Rhapsode parle à trois prêtres de Baal, puis il s'incline ; le Grand-Prêtre, d'un geste onctueux de la main, lui donne congé. (5 1/2)

IT 212 (f) : Cyrus, le chef de la machine de guerre. (2 1/2)

P 777 : Plan d'ensemble : Cyrus, debout sur son char, tient un glaive à la main droite (derrière lui, le conducteur du char et un guerrier tenant un bouclier au-dessus de sa tête); des messagers à cheval arrivent (pour rendre compte à Cyrus des opérations). (2 + 13)

P 778 (Cache circulaire) : Plan américain de Cyrus, donnant des ordres, le bras gauche tendu. (2 + 11)

IT 213 (f) : Cyrus répète la demande, vieille comme le monde, de tuer, tuer, tuer — et pour la plus grande gloire de Dieu, dans les siècles des siècles, Amen. (9 1/2)

P 779 (= P 778). (1 + 15)

P 780 (= P 777) : d'autres cavaliers arrivent. (2 + 11)

P 781 : Plan moyen d'une gigantesque arbalète, pointée vers le haut des remparts (effet de contrejour) ; un Perse, grimpé dessus, la charge. (5)

P 782 : Plan américain : l'homme tourne une roue, pour tendre la corde de l'arbalète. (2)

P 783 (Cache circulaire) : Gros plan : une grande pince descend pour saisir un bélier allongé sur des étais. (Fermeture d'iris partielle). (2 + 13)

P 784 (= P 781) : L'arbalète se détend, la grande flèche vole vers les remparts. (1 1/2)

P 785 (Caches verticaux) : Plan général d'une tour mobile, plus petite que celles qu'on a vues précédemment ; à son sommet, des échelles ont été posés contre la muraille ; des soldats perses les escaladent. (4 1/2)

P 786 (Caches verticaux) : plan d'ensemble : les soldats perses, escaladant les échelles, arrivent au sommet des remparts et se battent contre les Babyloniens. (4)

P 787 (= P 785) : une des échelles bascule et tombe de la tour mobile, avec les Perses qui y montaient. (5)

P 788 (Caches verticaux) : Plan général d'une autre région des remparts (pris à peu près de la même distance que le P 787) : La bataille sur les remparts ; un des combattants bascule et tombe dans le vide. (6 1/2)

P 789 (Cache horizontal en haut de l'image) : Plan moyen : le corps de l'homme tombé rebondit violemment sur le sol ; en bord cadre gauche, un blessé se traîne péniblement. (1 + 10)

P 790 (= P 787) : La bataille continue ; une deuxième échelle chargée d'hommes tombe. (3)

P 791 : Plan américain de la Jeune Fille de la Montagne, sur le rempart ; elle va tirer une flèche, mais s'immobilise (elle voit :) (3 1/2)

P 792 (= P 774) : Balthazar, sur son char, observant les combats et donnant des ordres. (4)

P 793 (= P 791) : La Jeune Fille, immobile, tournant le dos à la bataille, regarde (Balthazar, hors-champ), souriant, d'un air attendri et adorateur. (1 + 2)

P 794 (= P 792). (3 1/2)

P 795 (= P 793). (4)

P 796 : Plan général d'un bélier (sa longueur dans l'axe de l'image). (1 + 12)

P 797 : Plan moyen (pris de côté) du bélier, qu'on approche de la muraille. (1 + 1)

P 798 : Gros plan du bélier frappant la muraille. (2 + 11)

P 799 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la Jeune Fille de la Montagne tirant à l'arc avec enthousiasme. (5 1/2)

P 800 (Cache ovale) : Panoramique vertical (bas-haut) sur une des tours mobiles. (4)

P 801 : Plan d'ensemble (plongée) du haut des remparts ; les Perses, grâce aux échelles et aux plates-formes des tours mobiles, prennent pied sur le rempart et combattent les Babyloniens au corps à corps. (5)

P 802 (Cache ovale) : Plan américain d'un guerrier, armé d'un glaive et d'un bouclier ; l'air effrayé, il lève les bras au ciel. (2 + 3)

P 803 (Cache circulaire) : Gros plan de son ventre, que la levée du bouclier laisse à découvert ; une flèche vient s'y planter profondément. (1 1/2)

P 804 (= P 802) : L'homme, les mains à son ventre, vacille et s'écroule. (2 + 11)

P 805 : Plan américain : des hommes se battent au corps à corps. (2 + 15)

P 806 : Dans le temple d'Ishtar, plan moyen : la Princesse Bien-aimée et un prêtre, en posture de prière, les paumes élevées vers le haut. (2 + 13)

IT 214 (c) : « Aide-nous, Ishtar ! » (2 1/2)

P 807 : Plan moyen de la grande statue d'Ishtar : assise, tenant dans ses mains un petit personnage ; l'air derrière sa tête, par intermittence, s'illumine en halo. (1 + 14)

P 808 (= P 806). (1 + 15)

IT 215 : « Ishtar, mon offrande — Trois navets et une carotte. »

P 809 : Dans une masure ; plan américain : une vieille femme, debout sur un plancher couvert de paille, devant un feu.

P 810 : Gros plan de sa main répandant des légumes dans le feu.

P 811 (= P 809) ; elle prie.
(Remarque : le passage IT 215-P 811 manque aux copies « modernes » ; cf. l'Avertissement, CdC 231 p. 24.)

P 812 (Cache ovale) : Plan rapproché d'un soldat qui vient de recevoir une flèche dans la bouche ; il l'en extrait, lâche son bouclier et, les mains à la tête, tombe en arrière. (5)

P 813 (Cache circulaire) : Plan rapproché de deux hommes se battant en corps à corps ; l'un d'eux est penché en arrière, l'autre le mord au cou ; à l'arrière-plan, un autre soldat donne des coups de lance (à un ennemi tombé à terre, hors-champ). (2 + 2)

P 814 : Plan rapproché : panoramique vertical (haut-bas) sur une cotte de mailles. (2 + 6)

P 815 (Caches verticaux) : Plan américain : un homme, à demi nu, est étendu à terre ; un soldat se penche sur lui et lui transperce la poitrine de sa lance ; le sang jaillit. (3)

P 816 : Plan américain : le bélier, frappant la muraille, est en train d'y percer un trou. (3 1/2)

P 817 : Plan d'ensemble : du haut des remparts, les Babyloniens jettent de l'huile bouillante. (1 + 4)

P 818 (= P 796) : L'huie tombe sur le bélier, qui se met à fumer. (4)

IT 216 : « Babylone tombe ! Babylone, cette ville si puissante, est en train de tomber ! Elle tombe ! » (4)

P 819 : Plan d'ensemble d'une place à l'intérieur de la ville ; un char la traverse rapidement ; les gens ont l'air effrayé. (5)
(Remarque : IT 216 et P 819 manquent à la plupart des copies « modernes » ; cf. l'avertissement.)

P 820 (Cache circulaire) : Plan moyen de Balthazar, debout sur son char, donnant rapidement des ordres. (4)

P 821 : Plan moyen, dans les appartements de la Princesse ; celle-ci est assise à droite ; un messager entre par la gauche, se prosterne devant elle ; elle se lève à demi. (1 + 7)

P 822 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché de la Princesse, debout, regardant d'un air anxieux (le messager prosterné, hors-champ). (1 + 13)

P 823 (Cache horizontal incurvé sur le bord inférieur) : Plan américain du messager, étendu sur le sol ; il se relève tout en parlant. (2 + 14)

P 824 (= P 821) : Le messager, à genoux, donne de (mauvaises) nouvelles ; la Princesse, alarmée, lève les bras au ciel. (4 1/2)

P 825 (= P 822) : la Princesse lève les bras au ciel, puis esquisse un geste vers le messager (hors-champ). (2 + 11)

P 826 (= P 824) : La Princesse, avec de grands gestes, renvoie le messager ; courbé, les mains sur la tête, il sort par la gauche ; la Princesse, les bras au ciel, recule, et tombe allongée sur un divan. (16 1/2)

P 827 (= P 764) : L'officiant précipite de nouveaux animaux dans le feu ; tout autour, les gens prient et se lamentent. (4 1/2)

P 828 : Plan américain d'un des hommes en train de prier, à genoux ; il porte les mains à sa tête ; derrière lui, d'autres gens font de même ; à droite, un homme passe en courant. (3)

IT 217 (c) : « Oh, Dieu ! Combats pour nous ! Sauve nous ! » (2 + 15)

P 829 (= P 827). (4)

P 830 (= P 763) : Les prêtres prient avec une vigueur redoublée. (Rapide fondu au noir.) (8 1/2)

P 831 : Plan général d'une tour mobile et des remparts ; un homme tombe de la tour. (1 + 13)

P 832 : Plan d'ensemble du haut du rempart : la bataille fait rage ; deux combattants tombent ensemble dans le vide. (4)

P 833 (Caches verticaux) : Plan général du rempart : les deux hommes tombent vers le sol ; peu après, un troisième tombe également. (3)

P 834 : Sur le haut des remparts ; plan américain : un vieillard et un jeune homme (son fils ?) tirent à l'arc ; le jeune homme lâche son arc, et, l'air démoralisé, se cache la tête derrière ses mains ; le vieillard cesse de tirer, et, lui passant un bras sur l'épaule, tente de le réconforter. (5 1/2)

P 835 (Caches verticaux) : Plan général d'une grande catapulte (vue à travers la fumée. (1 + 15)

P 836 : Plan moyen d'un homme abaissant le bras de la catapulte, l'attachant à un anneau ; puis il ramasse une pierre. (3)

P 837 (= P 835) : La catapulte se détend. (2 + 12)

P 838 (= P 834) : Le vieillard reçoit la pierre sur la tête et s'écroule ; le jeune homme tente (vainement) de le ranimer. (5)

P 839 (= P 836) : L'homme charge la catapulte d'une nouvelle pierre ; la catapulte se détend. (2 + 9)

P 840 (= P 838) : Le jeune homme reçoit la pierre sur la tête, et s'écroule sur le cadavre du vieillard. (5 1/2)

P 841 (= P 789) : Au bas des remparts, des soldats courent ; un autre, blessé, appuyé à la muraille, bouge faiblement ; des corps tombent du haut du rempart. (2 + 15)

P 842 : Plan américain d'un groupe de cadavres, au bas des murailles, dans le sang et la poussière. (2 + 7)

P 843 (Cache ovale) : Plan d'ensemble du haut des remparts : des guerriers babyloniens jettent dans le vide un gros quartier de roc. (2 + 6)

P 844 : Plan rapproché du bélier, sur lequel s'abat le projectile. (1 + 13)

P 845 (= P 799) : La Jeune Fille de la Montagne porte sa main à sa tête, puis, l'air furieux, brandit le poing en direction de l'ennemi (hors-champ). (2 + 1)

P 846 (Cache circulaire léger) : Gros plan de la main (et du bras) de la Jeune Fille, saisissant un pierre sur le sol (parmi un tas de pierres préparées comme projectiles). (1 + 9)

P 847 (= P 845) : Elle la brandit, la lance vers l'ennemi, et semble contente du résultat. (3 1/2)

IT 218 (f) : La Princesse Bien-aimée, affolée par les horreurs de la guerre, observe de loin la bataille. (6)

P 848 : Plan américain de la Princesse dans ses appartements ; agenouillée à terre, elle observe (la bataille, hors-champ, à gauche), les bras à demi levés, avec une expression d'horreur et d'effroi ; regardant toujours, elle se lève, et suit les combats avec de grands gestes convulsifs, rejette les bras et la tête en arrière, et s'écroule à moitié sur un fauteuil, les bras ballants et l'air horrifié. (17)

P 849 : Plan général : Des tours mobiles et les remparts, des combats, de la poussière et de la fumée. (2 + 14)

P 850 (Caches verticaux) : Plan général d'une tour mobile près du rempart ; elle vacille. (5 1/2)

IT 219 (f) : De grands madriers contre les tours. (3)

P 851 : Plan américain d'un groupe serré de Babyloniens, sur le rempart, maniant un grand madrier. (1 + 15)

P 852 : Plan général du rempart et de la tour, que les Babyloniens repoussent de leurs madriers ; elle bouge. (4)

P 853 (= 851) : Les Babyloniens poussent de plus belle. (2 + 4)

P 854 (= P 850) : La tour vacille, s'écroule sur le flanc, avec tous les hommes qu'elle portait ; le choc la démembre et fait monter de la poussière. (8)

P 855 (= P 853) : Les Babyloniens poussent des hourras et se congratulent (1 + 3)

P 856 (Caches verticaux) : Plan général de la tour démantibulée ; l'atmosphère est pleine de poussière. (3 1/2)

I 220 (f) : Dans la nuit. (0 + 12)

P 857 (Teinté rouge) : Plan très général des remparts et des tours mobiles ; des fumées montent des remparts ; le ciel est chargé ; des projectiles enflammés traversent la pénombre. (13)

P 858 : Plan rapproché de la Princesse (observant la bataille) ; elle lève les bras et les yeux au ciel, les rabaisse, et s'écrie : (7)

IT 221 : « Combats pour lui, Ishtar, combats pour lui ! » (2 1/2)

P 859 (= p 858) : Elle prie avec emportement, avec des gestes de supplication et de commandement. (9 1/2)

IT 222 (f) : Les femmes participent. (1 + 4)

P 860 : Plan moyen d'un groupe de femmes, sur le rempart ; elles puisent de l'huile bouillante avec de grandes louches dans des chaudrons, et la jettent sur l'ennemi. (2 + 14)

P 861 : Plan général des remparts, d'où tombe de l'huile bouillante. (3 1/2)

P 862 : Plan américain de la Jeune Fille de la Montagne ; elle a l'air exténué ; appuyée contre le parapet, elle s'essuie la figure.

P 863 : Plan très général de la ville ; fumées et flammes.
(Remarque : plan vraisemblablement tourné avec maquette.)

P 864 : Plan moyen du haut des remparts, d'où l'on déverse de l'huile bouillante.

P 865 : Plan américain d'une jeune femme, sur les remparts ; elle meurt

P 866 (= P 864) : La jeune femme s'écroule.
(Remarque : le passage P 862-P 866 manque aux copies « modernes » ; cf l'Avertissement.)

P 867 (= P 857). (4)

IT 223 (f) : Le matin amène de nouveaux assauts et de nouvelles tours. (2 + 14)

P 868 : Plan très général des remparts ; deux tours mobiles progressent vers eux ; des guerriers en foule en bas et en haut des murailles ; des projectiles (rochers, huile) tombent sur les Perses. (5 1/2)

P 869 : Plan d'ensemble du corps à corps sur les remparts (à peu prè identique au P 773). (3)

P 870 : Plan moyen de deux combatants ; l'un, d'un coup de glaive, décapite l'autre (qui s'écroule). (3)

P 871 : Plan rapproché de deux hommes, dans un corps à corps furieux ; l'un poignarde l'autre dans le dos ; il s'écroule. (3)

P 872 : Plan américain de Balthazar, debout sur son char ; devant lui, son garde du corps fait de grands moulinets avec son épée. (1 1/2)

IT 224 (f) : L'homme fort et plein de vaillance de Balthazar et sa légion font obstacle à la marée menaçante. (6)

P 873 (Cache circulaire) : Plan moyen du garde du corps de Balthazar, se battant, à l'épée, torse nu et sans bouclier, contre plusieurs ennemis armés de lances. (1 + 3)

P 874 (Cache circulaire) : Plan rapproché du garde du corps, faisant de grands moulinets avec son épée. (5)

P 875 (= P 873) : Il abat coup sur coup trois ennemis. (6)

P 876 : Plan rapproché serré d'un homme qui, recevant une flèche dans le dos, s'écroule. (2 + 3)

P 877 (Cache incurvé à droite) : Plan américain d'un soldat, derrière son bouclier ; derrière lui, une ligne de guerriers combattant à la lance. (5)

P 878 : Plan moyen du garde du corps combattant contre un soldat perse ; d'un coup d'épée, il lui fait voler la tête ; le reste du corps s'écroule lentement. (7)

P 879 (= P 820) : Balthazar, debout sur son char et tenant une épée à la main droite, donne des ordres. (6)

IT 225 (f) : Un nouvel engin de destruction, lançant des flammes, tente de brûler les tours de Cyrus. (10)

P 880 : Plan général de la grande porte ; ses deux battants s'ouvrent ; les Perses vont pour entrer, mais apparaît (par l'avant-droite), une sorte de grand char blindé, muni de roues tournoyantes bardées d'épines, et pourvu d'un canon lance-flammes; celui-ci crache du feu en direction des Perses. (5)

P 881 : Plan moyen des Perses reculant sous une averse de feu ; l'engin progresse. (6 1/2)

P 882 (= P 880) : l'engin passe la porte, crachant feu et fumée. (4)

P 883 : Plan général : les guerriers de Cyrus devant les murs de Babylone ; le tank lance-flammes pénètre dans leurs rangs. (5 1/2)

P 884 : Plan moyen : des soldats, brûlés ou aveuglés par l'abondante fumée, tentent de se protéger de leurs boucliers et courent dans tous les sens, à l'aveuglette. (3)

P 885 (= P 882) : Les Babyloniens referment la porte. (3 1/2)

P 886 : Plan d'ensemble (presque de face) du tank lançant des flammes. Les roues tournoyantes empêchent les Perses de l'attaquer par le flanc. (3)

P 887 : Plan d'ensemble : le tank crache du feu en direction des tours ; la fumée empêche de presque rien voir. (4)

P 888 (= P 869) : Le garde du corps sur le rempart ; les Perses doivent reculer sur les plate-formes, en direction des tours. (6 1/2)

P 889 : Plan général d'une tour en train de brûler. (2 + 9)

P 890 : Plan américain : des hommes s'enfuient ; à l'arrière-plan, la base d'une tour brûle. (3 1/2)

P 891 (Cache ovale) : Plan très général des murs de Babylone, et des tours mobiles en flammes. (4)

P 892 : Plan général d'une tour tombant sur le flanc. (2 + 4)

P 893 (Cache circulaire) : Plan général (contre-plongée) d'une autre tour ; de ses flancs s'échappe une épaisse fumée. (4)

IT 226 (f) : L'armée de Cyrus est repoussée par Balthazar. (4)

P 894 (= P 849) : Plan très général : les remparts, l'armée de Cyrus, les tours écroulées ; le tout dans une épaisse fumée ; la dernière tour intacte s'éloigne de la muraille. (5)

P 895 : Plan d'ensemble : le tank lance-flammes immobile, abandonné ; à l'arrière-plan, à gauche, en amorce, la tour mobile s'écartant du mur. (4)

P 896 (Cache circulaire) : Plan moyen de Balthazar, debout sur son char ; un messager lui apporte des nouvelles ; Balthazar lève les bras et les yeux vers le ciel (pour rendre grâces). (9)

P 897 : Plan moyen du garde du corps et d'autres Babyloniens, lançant des hourras. (4)

P 898 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la Jeune Fille ; elle regarde vers le bas des remparts, rit et crie de joie en agitant les bras. (7 1/2)

IT 227 (f) : Le péan de victoire de Babylone. (3)

P 899 : Plan général du temple d'Ishtar : devant la grande statue d'Ishtar, les gens, en action de grâces, lèvent les bras. (1 + 12)

P 900 (Cache circulaire) : Plan américain : les gens se lèvent, dansent de joie et s'embrassent. (7)

P 901 (= P 827) : Les gens debout, agitent leurs bras en l'air ; le sacrificateur jette dans le feu animal sur animal. (6 1/2)

P 902 (= P 830) : Les gens se prosternent devant la statue. (5)

IT 228 (C) : « Mon glorieux Balthazar. » (2 + 9)

P 903 : Plan d'ensemble dans les appartements de la Princesse ; la princesse est assise à droite ; deux esclaves entrent par la gauche, courbés et à reculons, suivis d'un groupe d'hommes qui, parvenus devant la princesse, s'inclinent ; elle se lève ; Balthazar entre à son tour et s'arrête devant elle ; elle se prosterne à ses pieds ; il la relève ; les autres sortent discrètement. (15 1/2)

P 904 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché de Balthazar et de la princesse ; elle sourit ; ils s'embrassent. (Fondu au noir). (6 1/2)
Fin de la huitième bob. 35 mm. (Remarque : un entracte était prévu à cet endroit).

bobine nº 9

IT 229 (a) : Un spectacle solaire des Ages.
INTOLERANCE
Drame de contrastes. (23)

IT 230 (a) : Dans ce dernier acte, les événements situés à Babylone concordent avec les rouleaux, récemment mis au jour, de Nabonidus et de Cyrus, qui racontent comment Babylone fut livrée par les prêtres de Baal. (15 1/2)

IT 231 (a) : Ces rouleaux décrivirent la plus grande trahison de toute l'histoire, par laquelle une civilisation millénaire fut détruite, et un langage écrit universel — le cunéiforme — fut amené à devenir un cryptogramme inconnu sur la surface de la terre. (22)

P 905 (= P 1) : Plan « du berceau ». (7)

IT 232 (b) : Dans notre histoire moderne, le Mousquetaire, enflammé pour un nouveau visage, gagne la confiance de la petite mère sans soupçons, en lui faisant espérer de recouvrer son bébé. (17 1/2)

P 906 (Cache circulaire doux) : Plan américain : Dans le hall d'entrée de la maison où habite la Petite Chérie ; celle-ci entre par l'avant-droite ; le Mousquetaire, debout à gauche, l'arrête d'un geste, lui parle ; elle a l'air très intéressée. (5)

P 907 : Plan américain ; à la porte de la maison (extérieur) : la Délaissée arrive par la gauche et regarde à l'intérieur. (2 + 14)

P 908 (= P 906). (4)

IT 233 (a) : Jalousie. (1 + 7)

P 909 (= P 907) : la Délaissée regarde par la porte. (1 1/2)

P 910 (= P 908) : Le Mousquetaire, penché vers la Petite Chérie, lui parle avec assurance. (1 + 13)

P 911 (Cache circulaire doux) : Plan rapproché de la Petite Chérie, l'air surpris ; elle sourit et parle au Mousquetaire (hors-champ). (2 + 6)

P 912 (= P 908) : Elle se dirige vers l'escalier ; le Mousquetaire l'arrête, et jette un coup d'œil furtif vers l'extérieur (vers la caméra). (2 + 1)

P 913 (= P 909) : la Délaissée se recule vivement, et s'en va brusquement par la gauche. (3)

P 914 (= P 912) : Le Mousquetaire met un doigt sur sa bouche, fait promettre le secret à la Petite Chérie ; elle accepte, le remercie, va à l'escalier, se retourne, sourit et monte ; il la regarde monter, se penche (pour regarder ses jambes sous sa jupe) puis sort par l'avant-droite, en souriant. (11)

P 915 (Ouverture d'iris partielle) : La Petite Chérie (en plan américain), ayant refermé la porte de chez elle, marche vers l'avant-plan ; (en plan rapproché :) elle lève les yeux au ciel, souriante, joint les mains, murmure « Mon bébé ! » (Fermeture d'iris). (3 1/2)

P 916 : Plan moyen : le corridor d'entrée de chez le Mousquetaire : La Délaissée entre par l'avant-gauche et, pénètre rapidement chez le Mousquetaire (porte à droite de l'image). (1 + 9)

P 917 : La pièce de séjour du Mousquetaire ; plan américain : la Délaissée entre rapidement, retire son chapeau, se jette un châle sur les épaules, puis s'assied. (4)

IT 234 (a) : Le retour du Garçon auprès de la Petite Chérie. (3)

P 918 (Ouverture en fondu) : Dans la chambre de la Petite Chérie ; plan américain ; la jeune femme, debout à l'avant-gauche, tourne le dos à la caméra, et regarde vers la porte qui s'ouvre (au fond à droite) ; le Garçon entre, fait quelques pas en regardant sa femme, s'immobilise en bord cadre droit, puis va vers elle ; elle lui montre ce qu'elle tient à la main : un papier et le petit chausson de laine de son bébé ; il prend le petit chausson, l'examine, puis regarde à nouveau le visage de sa femme. (33)

P 919 (Ouverture d'iris partielle) : Plan d'ensemble de la salle de l'hôpital Jenkins, avec la rangée de lits-cages pour enfants ; à l'arrière-plan une infirmière lit le journal. (2 + 2)

P 920 : Plan américain du Bébé de la Petite Chérie dans son berceau ; il joue avec ses mains, avec un air vaguement angoissé.

P 921 (= P 919) (Fermeture d'iris partielle). (2 + 15)

P 922 (= P 918) : La Petite Chérie explique à son mari (ce qui s'est passé), commence à pleurer ; ils s'étreignent. (Fondu au noir). (13 1/2)

P 923 (= P 1) : Plan « du berceau ». (4)

IT 235 (f) : Le banquet de Balthazar. Dans la grande cour du palais, les réjouissances en l'honneur de la victoire de Babylone. (15)

IT 236 (f) : Devant les nobles de Babylone, Balthazar donne libre cours à l'hospitalité démesurée d'une époque révolue.
Note : Cette salle, de plus d'un mile de long, a été conçue selon la splendeur d'autrefois. (34)

P 924 : Plan très général de la grande cour du palais, avec, aux murs, de gigantesques colonnes, de grandes sculptures représentant des éléphants debout, la trompe levée ; à droite, dans un renfoncement, entre deux colonnes, la grande statue d'Ishtar ; au fond, une arcade colossale ; des gens s'agitent à tous les niveaux : sur le haut des murs, à mi-hauteur (entre les colonnes et les éléphants) au sol ; l'aire de la cour est à deux niveaux, reliés par un escalier monumental, au dallage blanc et noir, et sur lequel un grand nombre de danseurs et de danseuses, en rangées, exécutent des figures compliquées; la caméra descend en avant en mouvement de grue pour cadrer, en plan général, et du niveau du sol, les danseurs sur l'escalier, parsemé de pétales de fleurs et, à l'arrière-plan, sur la partie surélevée du sol de la cour, la foule animée des gens, des animaux, des dais, avec, en amorce à droite, l'enfilade des colonnes et des éléphants. (50)

P 925 : Plan américain : panoramique vertical bas-haut sur Balthazar et la Princesse côte à côte, portant des vêtements de cérémonie (la Princesse est vêtue d'une robe ornée à sa partie inférieure, sur les côtés, de deux éventails de plumes, ainsi que de sequins et, sur les seins, de joyaux en forme de serpents. Balthazar porte une coiffe dont les pans lui retombent sur les épaules, et une tunique drapée sur le côté.) (6)

IT 237 (f) : Une minute d'or pour la Princesse et Balthazar. (6)

P 926 (Cache ovale) : Un travelling arrière accompagne les deux personnages en plan américain, marchant d'un pas lent ; la Princesse est légèrement en retrait de Balthazar, et tient les mains à la hauteur des épaules, paumes vers le haut. (7)

P 927 (Cache circulaire) : Plan moyen (à peu près dans le même axe) : les deux personnages s'arrêtent, et sourient d'un air fier. (12)

P 928 (Ouverture d'iris partielle): Plan rapproché du Garde du corps de Balthazar, en train de caresser d'un air heureux une colombe blanche ; il (voit vraisemblablement le couple royal, et) cesse de sourire, tout en portant la main à son épée et en bombant le torse. (Fermeture d'iris). (11 1/2)

P 929 (analogue à la fin du mouvement du P 924) : Plan général : La caméra descend vers l'escalier, et suit le mouvement d'un groupe de danseurs, qui, entre deux rangées de danseuses, monte l'escalier d'un pas lent ; puis la caméra les dépasse et remonte, recadrant la totalité de la partie supérieure de la cour. (27 1/2)

IT 238 (f) : « C'est toi, oh Ishtar, que tous glorifient pour la victoire. » (8)

P 930 (= P 929) : Plan général de la grande statue d'Ishtar ; la caméra remonte et montre, sur la terrasse entre les grands éléphants, une foule animée et joyeuse. (27)

P 931 : Plan très général de la cour (plus général encore, et pris de plus haut, que le début du P 924). (4)

P 932 : Plan moyen d'un char, portant un homme et une jeune fille ; arrivé en avant-plan, il s'arrête ; la jeune fille en descend ; un deuxième char arrive derrière. (7)

IT 239 (f) : Une porte d'entrée de la salle du banquet.
La Fille de la Montagne est heureuse d'être seulement dans l'ombre de la gloire de son héros. (9 1/2)

P 933 (cache circulaire) : Plan général (légère plongée) de la foule devant l'entrée de la salle du palais; les gens, debout, bavardent, s'interpellent joyeusement, etc. ; à l'arrière-plan, des chars traversent le champ et disparaissent dans un grand portail à droite ; la Fille de la Montagne entre par l'avant droite, et se dirige, d'une démarche délurée, vers le fond droite ; le cache, partant de la gauche de l'image, l'accompagne dans son mouvement. (6)

P 934 : Plan moyen de la jeune fille regardant à droite et à gauche, souriant d'un air fier ; puis, d'une démarche dansante et en balançant les bras, elle va vers le fond, en direction du portail où entrent une série d'invités de Balthazar. (6 1/2)

P 935 (Cache circluaire) : Plan américain de la Jeune fille (de trois quarts dos), regardant entrer les chars des invités. (4 1/2)

P 936 (Large cache circulaire) : Plan rapproché serré de la jeune fille souriante. (2 + 1)

P 937 (Lente ouverture en fondu ; très léger cache circulaire) (analogue au P 931) : plan très général de la salle du palais ; plongée progressive vers le sol ; le nombre de participants à la fête a augmenté. (4 1/2)

P 938 (cache circulaire) : Plan américain de Balthazar assis ; un serviteur, à sa droite, lui dit quelques mots. (3)

P 939 (cache circulaire) : Gros plan du visage de la Fille de la Montagne, souriant d'un air d'espoir ; elle avance, en baissant la tête. (3)

P 940 : Au portail d'entrée de la salle du palais ; plan américain : la jeune fille entre par la gauche, cherche à passer la porte ; un garde, qui se tenait sur le côté, se place devant elle et croise les bras, l'empêchant de pas-

ser ; ils se regardent un instant, puis elle cherche à le contourner ; il fait un pas de côté, et elle se retrouve face à lui ; il fait un pas en avant, lui parle ; elle répond, avec des gestes de bras, puis sort par l'avant gauche, d'un air boudeur (Fermeture partielle d'iris). (13)

P 941 (= P. 933) : la jeune fille traverse le champ et sort par l'avant-gauche (un cache, à gauche, s'ouvrant progressivement, l'accompagne dans son mouvement). (5)

IT 240 (f) : Le Grand Prêtre regarde de haut la ville qu'il cherche à livrer à Cyrus. (15 1/2)

P 942 (Lente ouverture en fondu, légers caches horizontaux) : De la fenêtre (d'une très haute tour) on voit la ville de Babylone ; le Grand Prêtre entre par la droite, regarde par la fenêtre. (15)

IT 241 (a) : « Ils rendent grâces à Ishtar maintenant, mais, Oh Seigneur Baal, demain Cyrus, ton serviteur, te vengera. » (13 1/2)

P 943 (= P 942) : le Grand Prêtre se retourne, lève vers le ciel son sceptre en forme de faucille, et sort par la droite. (Fermeture en fondu). (12)

IT 242 (f) : Le Rhapsode, ignorant de l'infâme dessein, reçoit du Grand Prêtre l'ordre d'amener des chars à la grande porte en vue d'une visite à Cyrus. (12)

P 944 (Ouverture partielle d'iris) : Plan américain du Grand Prêtre et du Rhapsode, face à face ; le prêtre donne des ordres au jeune homme, lui pose une main sur l'épaule ; le Rhapsode a l'air effrayé ; le prêtre lui intime le secret ; le Rhapsode opine en se mordant la main. (7)

P 945 : Plan moyen des deux personnages ; le Rhapsode s'éloigne vers le fond à reculons, en s'inclinant, les bras vers l'avant. (7)

IT 243 (f) : Dans les quartiers populaires ; un repas plus simple — son dernier à Babylone. (6)

P 446 : Sur une place ; plan moyen d'un groupe de bergers et de marchands ; à l'avant-plan, une chèvre ; la Jeune Fille de la Montagne arrive par le fond, refuse les légumes que lui propose un marchand, mais en ramasse quelques-uns tombés à terre ; puis elle donne de l'argent au berger qui lui remet un bol ; elle s'accroupit à côté de la chèvre. (26)

P 947 (Cache circulaire doux) : Plan rapproché de la jeune fille trayant la chèvre ; elle cesse un moment de traire, et rêve, les yeux dans le vague, souriant, serrant dans sa main le pis de la chèvre ; puis elle reprend son mouvement. (13)

IT 244 (f) : A la table d'Egibi, le noble le plus grand de Babylonie.
Note : — Selon les coutumes babyloniennes, la célébration dure plusieurs jours. (9 1/2)

P 948 : Plan moyen de gens entourant une table couverte de victuailles; le noble est assis à droite ; au centre, une jeune élégante lève une coupe de vin. (2 1/2)

IT 245 (f) : Du vin épicé, refroidi avec de la neige des montagnes. (3 1/2)

P 949 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la jeune élégante (les épaules nues, portant de nombreux colliers), levant la coupe, les yeux vers le haut, la bouche entrouverte. (4)

P 950 (cache circulaire) : Plan rapproché du noble Egibi, assis sur un fauteuil, éventé par un esclave en arrière-plan ; son bras gauche repose sur l'échine et la tête d'un tigre allongé à côté de lui, en avant-plan ; le noble cesse de regarder devant lui (sans doute vers la jeune élégante, hors-champ) et tourne la tête vers le tigre. (3 1/2)

P 951 : Gros plan de la tête du tigre, décorée de fleurs; la main d'Egibi la caresse doucement ; le tigre pousse un petit rugissement. (2 + 5)

P 952 (= P 950) : Egibi caresse la tête du tigre. (2 + 13)

P 953 (= P 951) : le tigre se calme. (3 1/2)

P 954 (= P 748) : les invités d'Egibi boivent ; la jeune élégante regarde vers le ciel, lève le bras. (2 + 15)

P 955 : Plan moyen d'autres invités en train de festoyer, assis ou à demi-couchés sur des lits de coussins ; à gauche, un paon. (2 + 14)

P 956 (Cache circulaire) : plan américain : un noble se fait nourrir par une femme (de dos) ; il la remercie ; elle le fait boire. (9 1/2)

P 957 : Plan moyen de la jeune Fille de la Montagne finissant de traire la chèvre ; elle se lève, porte son bol à ses lèvres, boit à la régalade. (9)

P 958 (Cache circulaire) : Au portail du palais (= P 940) ; Plan américain : le Rhapsode sort du palais, s'immobilise, se frotte le cou un instant, puis repart. (2 + 7)

P 959 (= P 941) (Cache incurvé à gauche) : le Rhapsode traverse le champ et sort par l'avant gauche (le cache s'ouvre et l'accompagne dans le mouvement). (4)

IT 246 (f) : Soldats, barbares et valets de camp. (2 + 4)

P 960 : Plan d'ensemble d'un groupe de soldats festoyant, portant des plateaux de nourriture et des animaux rôtis sur broche. (4)

P 961 : Plan rapproché : un soldat fait des agaceries à un ours portant un collier de fleurs ; un autre lui met sous le nez un plateau de nourriture. (3 1/2)

P 962 : Plan moyen : des soldats découpent (avec leurs épées) et mangent un grand animal rôti suspendu à une perche. (4)

P 963 : Plan américain d'un soldat, tenant un singe sur son épaule. (5)

P 964 : Gros plan du singe (un ouistiti) qui tourne la tête dans tous les sens, et s'accroche à l'épaule du soldat. (6)

IT 247 (f) : Le Rhapsode, ayant terminé ses préparatifs pour le voyage, se met à penser à l'amour. (7)

P 965 : Plan moyen : la Fille de la Montagne joue avec la chèvre ; à droite et à gauche, le berger et le marchand ; le Rhapsode apparaît à l'arrière-plan. (1 1/2)

P 966 (Caches verticaux) : Plan américain du Rhapsode, regardant vers la gauche (cherchant la Fille de la Montagne). (1 + 1)

P 960 : Plan d'ensemble d'un groupe

P 967 : Plan rapproché de la Jeune Fille et de la chèvre ; elle la caresse, l'embrasse ; la chèvre se recule, donne un petit coup de tête ; la jeune fille y répond elle-même par un autre coup de tête. (5 1/2)

P 968 (= P 966) : Le Rhapsode voit la Jeune Fille, sourit d'un air presque concupiscent, tenant les bras serrés contre le corps et les mains horizontales. (1 + 3)

P 969 (= P 967) : la jeune fille continue de faire des agaceries à la chèvre ; elle lui mordille l'oreille ; l'animal fait un saut, la main du berger, la tenant au collier, l'empêche de se sauver. (4)

P 970 (= P 968) : Le Rhapsode s'élance et quitte l'image par l'avant-droite.

P 971 (= P 965) : Le Rhapsode court vers l'avant-plan, saute par-dessus la chèvre, rejoint et arrête à l'avant-plan la jeune fille qui s'en allait ; il lui parle après l'avoir détaillée d'un air admiratif ; elle lui répond avec brusquerie ; il s'en va (vers l'arrière-plan) mais elle le rappelle, il revient ; elle lui parle en désignant la direction avant-droite, il cherche à l'embrasser, elle se dégage à moitié, et ils quittent côte à côte rapidement l'image par l'avant-droite. (18)

IT 248 (f) : Ne pensant qu'à Balthazar, son héros, la Fille de la Montagne entraîne le jeune homme, transi d'amour jusqu'à ce que — (6 1/2)

P 972 : Plan d'ensemble de l'intérieur d'une taverne ; à l'arrière-plan, des gens buvant et mangeant ; la Fille de la Montagne et le Rhapsode viennent en avant-plan, et (plan moyen), s'assoient sur des tabourets ; la jeune fille appelle une servante, qui vient (par la droite) leur verser du vin (sur une table derrière eux). (9)

P 973 (Cache circulaire) : Plan américain des deux personnages; ils bavardent, presque tête contre tête. (4)

IT 249 (f) : — comme toujours, depuis le commencement des temps, entre homme et femme, par vantardise, il lui dit tout ce qu'il sait. (11)

P 974 (= P 973) : il l'embrasse, elle le repousse. (5)

P 975 (= P 972) : il se frotte le genou, lui saisit les mains, lui parle à l'oreille. (5)

P 976 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché serré des deux personnages; il lui parle à l'oreille ; d'abord souriante, elle s'alarme, puis se tourne vers lui, lui fait un sourire, l'encourageant à continuer. (9)

P 977 : Plan américain : elle le montre du doigt : « Toi ? » ; il se lève d'un air fier. (4)

P 978 (Cache circulaire) : Plan rapproché du Rhapsode debout (tournant à demi le dos à la jeune fille) ; il parle, avec des airs fanfarons. (2 1/2)

P 979 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché de la jeune fille, en train d'écouter, d'un air alarmé ; elle regarde autour d'elle, inquiète, les mains jointes. (3)

P 980 (= P 978) : Le Rhapsode cesse de parler, se tourne vers elle (hors-champ), et dit (vraisemblablement : « Tu ne me crois pas ? ») (3)

P 981 (= P 979) : elle regarde vers lui (hors champ), sourit à nouveau d'un air encourageant. (3)
P 982 (= 977) : Il se rassied à côté d'elle. (2)

IT 250 (f) : « Je ne sais pas pourquoi nous partons, mais si je ne reviens pas bientôt, tu pourras utiliser le mot de passe pour me rendre visite. » (12 1/2)

P 983 (= P 982) : La jeune fille se lève ; le Rhapsode fait de même, lui met une main sur la bouche (pour lui faire promettre le secret); elle se dégage, va vers la gauche, se retourne vers lui, jure (fait le geste de casser quelque chose). (9)

P 984 (= P 982) : La jeune fille se dirige vers la sortie (à l'arrière-plan); le Rhapsode court derrière elle. (1 + 11)

IT 251 (f) : Les prêtres conspirateurs quittent la salle du banquet. (2 + 5)

P 985 (= 559) : Un grand cache circulaire isole la porte du palais ; il s'ouvre, accompagnant le mouvement d'un groupe de prêtres qui se dirigent vers l'avant-gauche ; à leur passage, la foule s'agenouille. (3)

P 986 : Plan d'ensemble des prêtres et de la foule agenouillée. (1 + 7)

P 987 (= P 985). (4 1/2)

IT 252 (b) : L'audience de Catherine avec le roi pour obtenir sa signature à l'ordre de massacre à la Saint-Barthélémy.

Note : Conseillers présents : Nevers, Tavannes, Retz et Birague. (16 1/2)

P 988 : Plan d'ensemble d'une petite salle (dans le palais royal français) ; le Roi est assis au milieu d'un groupe de courtisans ; Catherine de Médicis lui tend un papier. (2 + 9)

P 989 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché du roi étudiant le papier. (2 + 5)

P 990 (= P 988) : Il rend le papier à Catherine. (1 + 2)

IT 253 (e) : « Je ne consentirai pas à cette mesure intolérante visant à anéantir une partie de mon peuple, quelle qu'elle soit. » (10 1/2)

P 991 (= P 989) : Le roi sur son trône, change de position et s'assied vivement de côté ; il met ses genoux sur le siège. (2 + 9)

P 992 (Cache circulaire) : Plan moyen de Catherine, exhortant violemment le roi (hors champ) à signer. (2 1/2)

P 993 (Cache circulaire doux) : Gros plan du visage du roi ; il refuse, secoue la tête avec emportement. (3 1/2)

P 994 (= P 990) : Les courtisans discutent entre eux ; Monsieur La France, à droite du Roi, s'agenouille devant lui, imité par un autre à gauche. (5)

P 995 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché de l'homme agenouillé, parlant au roi (hors champ, à droite) d'un air ferme et persuasif. (3)

P 996 (Cache circulaire) : Plan rapproché du roi, qui refuse énergiquement, légèrement tourné vers la droite (vers Monsieur La France, hors champ). (2)

P 997 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché de Monsieur La France cherchant à persuader le roi (hors champ, à gauche). (3)

P 998 (= P 994) : Tout autour du roi, le groupe de courtisans s'agite ; Catherine lui parle elle aussi, appuyée au dossier du fauteuil ; le conseiller agenouillé à gauche fait de grands gestes des bras ; le roi, à qui tous parlent presque à la fois, tourne la tête de tous les côtés. (3)

IT 254 (e) : Après une longue séance, les Intolérants rendent le roi indécis. « Il faut anéantir ou être anéantis ». (7)

P 999 (= P 992) : Catherine parle au roi, les bras tendus vers lui (hors champ, à droite). (1)

P 1 000 (= P 998) : Les courtisans autour du roi ; le conseiller agenouillé à gauche se relève ; brusquement, le roi se lève, court derrière son fauteuil, l'air affolé et en colère ; il frappe des deux poings sur la surface d'une petite table. (4)

P 1 001 (Cache circulaire) : Plan rapproché du roi, complètement en rage ; il porte ses mains à son crâne, d'un air douloureux ; un courtisan derrière lui, cherche à son tour à le persuader ; il le précipite à terre. (4 1/2)

P 1 002 (Cache ciculaire) : Plan américain de Monsieur La France, debout ; il a un geste rageur du bras, puis rajuste son col. (3 1/2)

P 1 003 (Cache circulaire) : Plan rapproché (plus serré que le P 1 001) du roi ; il revient en avant-plan ; complètement hors de lui, il donne des coups de poing sur la table, avec un air d'intense souffrance, secoue la tête, y porte ses mains en grimaçant de douleur. (9)

P 1 004 (= P 999) : Catherine se tourne vers un courtisan (à gauche, à moitié hors champ), et sourit d'un air machiavélique. (3)

P 1 005 (= P 1 000) : Le roi, avec des gestes désordonnés, se tenant la tête et criant de douleur, revient vers son siège ; la reine-mère tend les bras vers lui. (2 + 10)

P 1 006 (= P 996) : Le roi se rassied, s'agite sur son siège en criant (« Non ! ») et en se tenant la tête. (3)

P 1 007 (Cache circulaire) : Plan rapproché de Catherine ; les mains tendues vers le roi (hors champ, à droite), elle lui fait signe de se calmer, puis se tourne vers la gauche (comme au P 1 004) et sourit. (4)

P 1 008 (= P 1 006) : Le roi, d'un geste de la main, réclame le papier. (2 + 3)

P 1 009 (= P 1 005) : Catherine pose le papier sur la table (à gauche, légèrement en retrait du fauteuil). (2 + 9)

P 1 010 (Cache circulaire) : Plan rapproché du roi signant le papier, encadré à droite par un courtisan, à gauche par Catherine qui lui tapote la tête. (3)

P 1 011 (Léger cache circulaire) : Gros plan du document ; la main du roi le signe avec une plume d'oie. (2 + 11)

P 1 012 (Léger cache circulaire) : Plan rapproché d'un des courtisans observant (le roi en train de signer, hors champ, à droite). (Rapide fermeture en fondu). (1 + 11)

P 1 013 (= P 1 011) : La main du roi finit de signer le papier. (3)

P 1 014 (= P 1 010) : Catherine pose la main sur l'épaule du roi, et saisit le papier ; le roi se lève (sort de l'image par la droite) ; Catherine se tourne vers la gauche. (4)

P 1 015 (= P 1 009) : Le roi contourne son fauteuil et va derrière la table, lève convulsivement les bras au ciel. (4)

P 1 016 (Cache circulaire) : Plan américain du groupe ; le roi, une main sur le cœur, lève l'autre vers le ciel, disant : (1 + 3)

IT 255 (e) : « Mordieu ! Puisque vous le souhaitez, tuez-les tous ! Tuez-les tous ! N'en laissez pas échapper un seul qui puisse me faire des reproches. » (9)

P 1 017 (= P 1 015) : Le roi, avec des gestes violents des bras, sort par une porte en arrière-plan à droite ; les courtisans se rapprochent les uns des autres, l'air satisfait. (12 1/2)

P 1 018 (Cache circulaire) : Plan rapproché de Monsieur La France, un jouet à la main, souriant. (2 + 7)

P 1 019 (Cache circulaire) : Plan rapproché de Catherine ; elle regarde attentivement le papier signé par le roi, puis se tourne vers les autres (à gauche). (3)

P 1 020 (= P 1 018) : Monsieur La France joue avec nonchalance (il lance de petites balles en l'air et les rattrape avec une palette). (6)

P 1 021 (= P 1 017) : Les conseillers s'inclinent et sortent, sauf un ; restent Catherine, qui donne au dernier conseiller le papier signé (il s'incline et va pour sortir) et Monsieur La France, qui continue de jouer. (Fermeture en fondu). (6)

IT 256 (e) : Prosper et Yeux Bruns, fiancés. « Les bans — demain, au matin de la Saint-Barthélemy. » (12)

P 1 022 : La salle de séjour de la famille d'Yeux Bruns ; Plan moyen : les deux fiancés debout à droite, la mère d'Yeux Bruns à gauche ; son père et sa petite sœur sortent par la porte du fond à gauche. (2 + 10)

P 1 023 (Léger cache circulaire) : Plan américain du couple, face à face ; Prosper parle à Yeux Bruns, qui détourne la tête d'un air modeste, avec un sourire. (2 + 9)

P 1 024 (= P 1 022) : Prosper va vers la porte, se retourne, salue les deux femmes qui lui répondent par une courte révérence ; il sort ; Yeux Bruns se précipite dans les bras de sa mère ; elles s'embrassent. (8)

P 1 025 : Plan moyen, de l'extérieur de la maison ; Prosper, d'un pas allègre, sort de l'image par l'avant droite. (1 + 6)

P 1 026 : Plan moyen (légèrement plus serré que le P 1 022) de la salle de séjour : Yeux Bruns, son père, sa mère et sa sœur s'agenouillent et prient. (10)

P 1 027 : Plan moyen de Prosper, marchant dans la rue ; il se retourne, puis continue son chemin. (1 + 10)

IT 257 (e) : On éteint les chandelles, baisse les lumières. (4 1/2)

P 1 028 : Plan moyen du corridor d'entrée de la maison d'Yeux Bruns ; le père descend le lustre à suspension, tandis que la mère, qui porte son bébé sur le bras gauche, éteint les chandelles. (2 + 3)

P 1 029 (Cache circulaire) : Plan rapproché de la mère, le bébé sur le bras, et coiffant d'un éteignoir les chandelles du lustre. (2 1/2)

P 1 030 : Plan rapproché d'Yeux Bruns et de sa petite sœur, en chemises de nuit blanches, derrière un grand chandelier ; Yeux Bruns fait signe à sa sœur de partir ; celle-ci va vers le fond ; Yeux Bruns souffle avec énergie les chandelles du chandelier, puis court vers le fond où elle rejoint sa petite sœur. (Lent fondu au noir). (13)

P 1 031 (Ouverture en fondu) : Plan rapproché des deux sœurs se mettant au lit ; Yeux Bruns, assise, semble rêveuse ; la petite se moque d'elle, Yeux Bruns sourit ; elles s'allongent côte à côte, la petite pose la tête contre l'épaule de sa grande sœur. (14)

P 1 032 : Plan général d'une rue de Paris ; Prosper passe en avant-plan et salue un passant ; une troupe de soldats, en rangs, arrive par une rue adjacente et marche vers l'avant-plan ; Prosper jette un coup d'œil sur eux. (3)

IT 258 (e) : Prosper est intrigué par ces activités inquiétantes. (4 1/2)

P 1 033 : Plan américain du groupe de soldats, qui s'arrête ; le soldat du premier rang se tourne vers les autres (et donne des ordres). (2 + 7)

P 1 034 : Plan américain de Prosper ; il regarde à gauche (vers les soldats, hors champ), puis marche vers l'arrière-plan ; du fond de la rue arrive une autre troupe de soldats. (1 + 10)

P 1 034 (= P 1 032) : A gauche, et depuis l'avant-plan, la première troupe de soldats ; au centre, Prosper, marchant vers le fond, croise (et regarde) la deuxième troupe, qui vient vers l'avant. (2 1/2)

IT 259 (e) : La veille de la Saint-Barthélémy. Sur l'encadrement des portes des Huguenots, le coup de craie du destin. (10)

P 1 036 (Ouverture partielle d'iris) : Plan moyen de l'extérieur de la maison d'Yeux Bruns ; un homme revêtu d'une cape sombre, et tenant à la main un papier et une lanterne au bout d'un bâton, arrive par la droite, s'arrête devant la porte, et fait sur le mur à gauche de la porte une grande croix à la craie. (11 1/2)

P 1 037 (= P 1 031) : Les deux sœurs dorment ; Yeux Bruns entrouvre un instant les yeux, puis les referme. (Fermeture d'iris partielle). (8 1/2)

P 1 038 (= P 1 036) : L'homme fait à côté de la porte une seconde marque à la craie. (2 + 6)

IT 260 (e) : Le logement de Prosper à l'autre bout de la ville. (2 + 14)

P 1 039 : Plan moyen, devant une maison pourvue d'un auvent : Prosper serre la main d'un ami (qui le félicite) ; derrière l'ami, deux autres hommes sortent de la maison ; les trois hommes quittent l'image par le fond droite ; Prosper les regarde partir, puis s'assied sur un banc devant la maison. (Fermeture d'iris). (12)

P 1 040 (Ouverture d'iris partielle) : Plan moyen devant la maison d'Yeux Bruns ; un groupe de soldats arrive par la gauche, conduit par le mercenaire ; ils voient les deux croix à la craie sur le mur, s'arrêtent. (1 + 6)

P 1 041 : Plan rapproché d'Yeux Bruns et de sa sœur, en train de dormir. (Fermeture d'iris partielle.) (0 + 12) (Note : Ce plan manque à la plupart des copies « modernes » ; cf. l'Avertissement.)

P 1 042 : Plan rapproché du mercenaire et d'un soldat ; le mercenaire regarde les croix, réfléchit, tourne le visage vers l'avant. (2 + 1)

P 1 043 (= P 1 040) : Le mercenaire se remet en marche ; le suivant, toute une troupe de soldats traverse le champ gauche-droite. (1 + 6)
Fin de la neuvième bob. 35 mm.

(A suivre)



Technique et Idéologie (4)

Caméra, perspective, profondeur de champ

par Jean-Louis Comolli

La profondeur de champ "primitive"

Pas plus que pour le « gros plan » (1) il n'est possible de postuler une chaîne continue (une filiation) des « plans à profondeur de champ » à travers « l'histoire du cinéma ». Et l'histoire de ce dispositif technique, pas plus que celle du « gros plan » (ou de tout autre terme de la pratique et du métalangage technique), n'est possible sans la mise en jeu d'un ensemble de déterminations *non exclusivement techniques.* Mais économiques, idéologiques : qui débordent donc le champ propre de la cinématographicité, le travaillant de séries de suppléments, le faisant jouer sur d'autres scènes et faisant d'autres scènes s'inscrire sur la sienne. Qui font éclater la fiction d'une histoire autonome du cinéma (de ses « styles et techniques »). Qui opèrent la complexe articulation de ce champ et de cette histoire aux autres champs et histoires. Qui permettent ainsi de prendre en compte, pour ce procédé technique particulier qu'est la profondeur de champ, le réglage des fonctions — c'est-à-dire des *sens* — qu'il assume dans la production signifiante filmique par des codes non nécessairement cinématographiques (en l'occurrence : picturaux, théâtraux, photographiques), de prendre en compte les forces (économiques/idéologiques) qui font pression pour ou contre l'inscription de ce réglage et de ces codes.

Pour que des historiens-esthéticiens comme Mitry, des théoriciens comme Bazin aient pu se laisser prendre au leurre d'une détermination de l'écriture filmique et de l'évolution du langage cinématographique par les progrès de la technique (développement et perfectionnement des moyens), c'est-à-dire au leurre d'un « trésor » technique où puiseraient « librement » les cinéastes, selon les effets d'écriture qu'ils visent, ou encore d'une « disponibilité » des procédés techniques qui les tiendrait dans une zone indépendante des systèmes de sens (histoires, codes, idéologies) et « prêts » à intervenir dans la production signifiante, il a fallu en effet que l'ensemble de l'appareil technique du cinéma leur apparaisse à ce point « naturel », « allant de soi », que la question de son utilité et de sa destination (à quoi sert-il) soit totalement recouverte par celle de son utilisation (comment s'en servir). Cette naturalisation du métalangage technique dans le métalangage critique, cette identification « automatique », impensée, des dispositifs et gestes techniques aux « figures » du « langage cinématographique » (voire à ce que Christian Metz plus rigoureusement nomme « les unités significatives minimales propres aux codes cinématographiques » (2)) est précisément ce qui doit faire prioritairement problème pour une théorie matérialiste du cinéma ne se satisfaisant pas des « évidences » ni d'en rester à l'empirisme. Une sémiologie des « figures » cinématographiques qui n'interrogerait pas la pertinence des termes « consacrés par l'usage » désignant ces « figures », qui ne déplierait pas les strates historiques, idéologiques, codiques de ces « termes-figures », bref, qui accréditerait l'idée que le « langage cinématographique » ne fait qu'un avec le métalangage technique, lui-même homologue du métalangage critique, manquerait la spécificité différentielle de ces trois niveaux, le jeu de leurs décalages et contradictions. C'est dans ce sens que vont les derniers travaux de Christian Metz (3), c'est ce dépliement qu'opèrent les récents textes de Pascal Bonitzer (cf. déjà signalé, « Réalité » de la dénotation » /229/, « Le Gros orteil » /232/ et dans ce numéro « Fétichisme du plan »), et c'est sur cette question (et en commentaire à certaines analyses de Metz) que j'interviendrai de façon plus détaillée dans la troisième partie de ce texte (outre le chapitre précédent sur les « premières fois »), puisqu'il semble bien que l'idée, aujourd'hui encore fortement dominante (et dont le livre de Lebel s'emploie à proroger la dominance), d'une indifférence signifiante (d'une « disponibilité ») de la technique, s'ancre de cet aplatissement « naturalisé », impensé, du « langage cinématographique » sur le métalangage technique et de celui-ci sur le métalangage critique. L'idéologie technicienne qui insiste à mettre à l'écart des systèmes de sens la pratique technique, à la présenter comme la cause qui produit des effets de sens dans le texte filmique et non elle-même comme produite, non elle-même effet de sens dans des systèmes signifiants, des histoires, des idéologies qui la déterminent, cette idéologie technicienne tire à mon avis l'essentiel de sa force de conviction de la (lointaine) relevance « scientifique » des pratiques techniques servant à fabriquer le film, relevance qui a joué auprès de la critique comme *garantie* de la validité intrinsèque de ces pratiques et a favorisé l'importation sans questions, sans refonte, de leurs termes de base dans le métalangage critique.

C'est bien en effet de « force de conviction », de « naturalité » — et corollairement d'aveuglement chez les théoriciens — qu'il faut parler, puisque Mitry par exemple, qui relève le fait que la profondeur de champ, utilisée presque constamment dans les premières années du cinéma, disparaît (à quelques exceptions ponctuelles près : certains films de Renoir) de la scène des signifiants filmiques pendant quelque vingt ans, n'explique cette mise à l'écart que par des motifs strictement techniques, met donc la technique en place de dernière instance, constitue un circuit fermé et autonome où les fluctuations techniques ne seraient déterminées que par d'autres fluctuations techniques. L'étude de cette historicité spécifique de la profondeur de champ, en tant qu'elle

1) Lire le début de ce texte dans les nos 229, 230, 231.
2) Cf. « Langage et cinéma » (Larousse) et notamment le chapitre « Tendance pansémique de certaines figures » (pp. 98-103) sur lequel je reviens en III.

3) Op. cit. Le souci de Metz de débrouiller les confusions terminologiques et conceptuelles surabondantes dans le métalangage critique et théorique invite à poursuivre en direction du métalangage technique.

est la scène de déterminations non exclusivement techniques — c'est-à-dire de déterminations techniques elles-mêmes surdéterminées économiquement et idéologiquement — va nous permettre à la fois de mesurer la relativité de la pratique technique aux autres pratiques qui l'articulent et qui, la déterminant, l'inscrivent dans un système de sens qui la fait signifier, et simultanément de formuler théoriquement le *travail* de ce dispositif technique, c'est-à-dire le *rapport* entre sa fonction signifiante dans tel texte ou corpus filmique et les signifiés codiques qu'en plus de cette fonction et par elle il inscrit dans ces textes ou corpus, rapport qui peut être de redoublement ou de contradiction.

Dès les premiers films donc, l'image cinématographique était « naturellement » une image en profondeur de champ. De cette profondeur qui apparaît comme constitutive même de ces images, témoignent la plupart des films de Lumière ou ses opérateurs (cf. le photogramme de *L'Arrivée d'un train en gare* publié n° 231, p. 45). Mitry en fournit nombre d'autres exemples, dont celui de *L'Attaque d'une mission en Chine* (Williamson, 1900), que je cite parce qu'il s'insère lui aussi dans la chaîne des « premières fois » et rappelle comment Mitry est contraint par son système de faire intervenir d'autres critères que techniques dans sa généalogie des innovations techniques : « Parce qu'il tournait dans des décors naturels, Williamson, libéré des contraintes du plateau et des conditions scéniques imposées par celui-ci, a su faire mouvoir ses acteurs avec aisance. Ceux-ci ne se déplacent plus seulement dans le sens latéral, mais également dans le sens de la profondeur. Dans *L'Attaque d'une mission en Chine*, l'officier arrivant du fond du jardin prend la jeune fille en croupe et fonce droit sur le spectateur. Nous avons vu que cet effet avait déjà été obtenu par Lumière dans *L'Arrivée d'un train en gare*, mais il s'agissait *alors d'un documentaire, d'un mouvement réel filmé par un opérateur et non d'un mouvement spécialement composé pour la caméra* (je souligne) » (4).

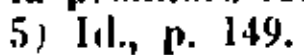
C'est en effet le plus souvent dans les tournages en extérieurs que la profondeur trouve à cette époque son champ. La raison indiscutablement en est d'ordre technique : les objectifs utilisés avant 1915 étaient, insiste Mitry, « uniquement le f. 35 et le f. 50 » (5), focales « moyennes » qui devaient, pour produire une image en profondeur, être diaphragmées et donc nécessitaient une grande quantité de lumière, plus facilement et plus économiquement trouvable en extérieurs que dans un studio.

On doit alors se demander pourquoi, précisément, seules ces focales « moyennes » étaient utilisées pendant les vingt premières années du cinéma. Je n'en vois pas de plus pertinente raison que le fait qu'elles restituent les proportions spatiales correspondant à la « vision normale » et qu'elles jouent par là leur rôle dans la production de l'impression de réalité à laquelle le cinématographe a dû son succès. Ces objectifs eux-mêmes





En p. 39, un photogramme de Greed *(Stroheim) : décrochement des plans, contradiction des lignes de fuite, effets de relief par le jeu des lumières et ombres indiquent à la fois l'abus qu'il y a à faire avec Bazin entrer Stroheim dans le camp des « réalistes » (opposés aux adeptes du montage, aux « manipulateurs »), et qu'il n'est pas tout à fait nécessaire d'attendre* Citizen Kane *pour voir la profondeur de champ travaillée et travaillant dramatiquement, ses codes inscrits, et joué l'espace distordu qu'elle produit.*
Ci-dessus : La Cérémonie *(Oshima) : l'accentuation de la structure perspective découpe l'espace comme suite de cadres, de boîtes imbriquées, unité morcellée de la scène théâtrale telle que la re-présente Oshima.*
En bas, photogramme de The Lady from Shanghaï *(Welles) : à rapporter au photogramme de* Greed *: le soulignement du code perspectif dénaturalise la scène, le code se donne à lire, il fonctionne comme lecture, et non plus comme (Primitifs) « nature ».*



4) « Esthétique », I, op. cit., p. 273. Cf. n° 231, p. 45, « Pour la première fois ».
5) Id., p. 149.





En haut : dans l'après-coup hollywoodien de Citizen Kane, Duel in the Sun *(Vidor, 1946) : la profondeur et la distorsion perspective comme « effets », suppléments dramatico-décoratifs parfaitement intégrés à l'espace conventionnel du saloon, n'entamant pas son « unité ».*
En bas : photogramme de Macbeth *(Welles) : la profondeur et le relief (noirs et blancs) jouant au contraire comme cassure, fragmentation d'un espace dramatique non-figé, toujours en déplacement et déséquilibre.*

sont donc réglés par les codes de l'analogie et du réalisme (d'autres codes correspondant à d'autres demandes sociales auraient produit d'autres types d'objectifs). La profondeur de champ qu'ils autorisent est donc aussi ce qui les autorise, ce qui fonde leur utilisation et leur existence. Elle n'est pas un « effet » supplémentaire dont on aurait indifféremment pu se passer : elle est au contraire ce qui *devait* être obtenu et qu'il fallait s'efforcer de produire. Fait pour miser et misant donc à fond sur l'identification (le désir d'identifier, de redoubler, de reconnaître spéculairement) de l'image cinématographique à « la vie même » (cf. les fantastiques efforts déployés pendant des décennies par des centaines d'inventeurs dans la quête du « cinéma total », de l'illusion complète, de la duplication, son, couleurs et relief compris, de la vie), l'appareil idéologique cinéma ne pouvait, faute de mettre en pratique le brevet technique du relief, négliger la production d'effets de relief, d'effets de profondeur. Effets qui tiennent d'une part à l'inscription dans l'image d'une fuite perspective et d'autre part au déplacement (que la photographie n'est pas en mesure de fournir, ni la peinture a fortiori, et c'est pourquoi le plus parfait trompe-l'œil, minutieusement construit selon les lois perspectives, est, comme le note Paulhan (6), impuissant à tromper l'œil) selon ces lignes de fuite de figurants ou mobiles (le train de La Ciotat). Les deux sont liés : pour que des personnages puissent se déplacer « perpendiculairement » à l'écran, il faut que la lumière puisse aller les y prendre, il faut une profondeur, des plans étagés, bref, le code de la perspective artificielle. Souvent d'ailleurs, pour les tournages en studio où d'une part le recul manquait relativement, d'autre part l'éclairage n'était pas toujours assez puissant, les fonds des scènes étaient précisément des toiles peintes en trompe-l'œil qui, à défaut d'inscrire le parcours en profondeur des personnages, en inscrivaient la perspective.

On sait ce qui vient avec la perspective, et donc ce que la profondeur de champ fait entrer dans l'image cinématographique comme ses *codes constitutifs :* les codes de la représentation classique occidentale, picturaux et théâtraux. Méliès, spécialiste de « l'illusion » et du studio, disait dès 1897 de son « atelier » de Montreuil : « En deux mots, c'est la réunion de l'atelier photographique, dans des proportions géantes, à la scène de théâtre. », (7) On ne pourrait indiquer plus précisément le double fond sur lequel s'enlève l'image cinématographique, et s'enlève non fortuitement, explicitement et délibérément. Non seulement la profondeur de champ est la marque, dans l'image cinématographique primitive, de sa

6) « La Peinture Cubiste » (Denoël-Gonthier, Médiations), p. 86.
7) Cité par Jean Vivié, « Historique et développement de la technique cinématographique » (B.P.I.), p. 64. Cet ouvrage est loin d'effectuer le programme inscrit par son titre. Et l'on verra un symptôme dans le fait que n'existe, au moins en langue française, aucune « histoire de la technique cinématographique » : des manuels pratiques certes, des gloses sur les mises au point des « premiers » appareils », mais hors de ce passé mythique et de ce présent de la pratique (voire du futur des « progrès »), les techniciens n'ont pas d'histoire.

soumission à ces codes de la représentation et aux histoires et idéologies qui nécessairement déterminent et font fonctionner ces codes (et Lebel n'y peut rien si ces histoires et idéologies sont prises dans l'histoire de la montée et de la domination de la bourgeoisie capitaliste et de son idéologie), mais plus globalement elle signale que l'appareil idéologique cinéma est lui-même produit dans ces codes et par ces systèmes de la représentation, comme à la fois leur complément, leur perfectionnement et leur dépassement. Il n'y a donc rien d'accidentel, ou de spécifiquement technique, à ce que d'emblée l'image cinématographique revendique la profondeur, puisque aussi bien c'est cette profondeur qui la règle et l'informe, c'est sur la possibilité de sa restitution que se règlent les appareillages optiques. Contrairement à ce que semblent croire les techniciens, la restitution du mouvement et de la profondeur ne sont pas des effets de la caméra, c'est la caméra qui est l'effet, la solution du problème de cette restitution.

Si la profondeur de champ est bien ainsi l'une des déterminations principales du réglage de l'image (de l'appareil) cinématographique, on peut s'étonner que son éclipse quasi totale pendant quinze à vingt ans n'ait pas davantage fait problème pour les historiens-esthéticiens qui, comme Mitry et Bazin, la signalent, et que le premier en limite l'analyse, comme on verra, aux seules difficultés techniques. D'autant que, en d'autres lieux de son « Esthétique », Mitry ne manque pas d'insister sur la liaison perspective-mouvement dans la production de la sensation de relief au cinéma. Mais c'est précisément que pour Mitry tous les procédés techniques sont égaux en droit et en histoire, qu'ils se « valent » et sont l'un à l'autre substituables sans conséquences autres que l'effet de sens que le cinéaste cherche à produire. La « liberté de choisir » dans la panoplie des procédés techniques qu'il postule être celle du cinéaste contemporain (d'un cinéaste intemporel), il l'étend métonymiquement à ces procédés eux-mêmes dont l'essence serait — sous réserve de seules impossibilités techniques — de pouvoir être librement choisis : série d'accessoires plus ou moins interchangeables et plus ou moins récents, dont « la mode » s'empare ou non. La profondeur de champ n'était pas « à la mode » en 1896, elle était l'un des facteurs de crédibilité en l'image cinématographique (comme, même si pas tout à fait au même titre, la reproduction fidèle des mouvements et l'analogie figurative). Et c'est par la transformation des conditions de cette crédibilité, par le déplacement des codes du vraisemblable cinématographique du plan de la seule impression de réalité aux plans plus complexes de la logique fictionnelle (codes du récit), du vraisemblable psychologique, de l'impression d'homogénéité et de continuité (l'espace-temps cohérent du drame classique), que l'on pourra rendre compte de l'effacement de la profondeur, et non pas seulement par des « retards » techniques, parce que ces « retards » ne sont pas accidentels, qu'ils sont eux-mêmes pris dans et effets de ce déplacement, de ce remplacement de codes.

Il apparaît non moins surprenant (du moins si l'on en reste au niveau des « causes techniques ») qu'un procédé qui régentait « naturellement » une grande partie des films tournés entre 1895 et 1925 (8) ait pu disparaître, tomber dans l'oubli si longtemps sans que, mis à part quelques-uns dont Renoir, les cinéastes en manifestent (semble-t-il) le moindre souci. La profondeur de champ « primitive » leur avait été « donnée » avec et solidairement de l'image filmique (du moins en extérieurs), elle ne faisait donc pas problème (sauf à vouloir l'annuler : mais cela impliquait une réflexion sur ses effets, une maîtrise de son code, dont, sauf omission, je ne vois pas de signe pour cette période) et l'on peut avancer que les codes qu'elle inscrit étaient « intériorisés » chez les cinéastes comme les spectateurs. Et non seulement l'image cinématographique semblait tendre « spontanément » à la profondeur, mais nombre de cinéastes en jouaient le jeu et travaillaient à en renforcer les effets par une « mise en scène en profondeur ». Mitry cite (outre Williamson), Stroheim, le *Fantomas* de Feuillade (1913) et, de Griffith, *Intolerance* (1916). On pourrait ajouter au moins Stiller, Lubitsch et Lang. Quel bouleversement s'est-il produit que, en 1936, J.B. Brunius puisse écrire : « En été 1936, préparant avec Jean Renoir son film *Partie de campagne*, nous avions décidé que les scènes pourraient se dérouler entre des personnages distants de plus de dix mètres en profondeur. Mais ce n'est qu'à grand peine que nous pûmes nous procurer des objectifs anciens considérés comme fossiles : quelques Zeiss et un Bosh et Lomb ouverts à 3,5... » (9) ?

Voici l'explication de Mitry : « On pourrait se demander pourquoi, à de très rares exceptions près (Stroheim, notamment), cette « profondeur » fut délaissée entre les années 25 et 40 au profit d'un morcelage intensif. Question de mode, disent les uns, influence du cinéma soviétique (?) affirment les autres (10). Sans que l'on puisse leur donner tout à fait tort, la raison cependant est tout autre et ne tient pas non plus à l'utilisation presque exclusive des objectifs à grande ouverture. Plus exactement, cette utilisation fut, elle aussi, conséquente d'autre chose. Il suffit, avons-nous dit, de diaphragmer davantage [pour obtenir une profondeur]. Mais, pour le pouvoir faire et obtenir une qualité photographique égale, il faut éclairer davantage. Rien de plus facile avant 1925 : l'utilisation de la pellicule orthochromatique permettant d'éclairer avec des arcs dont la capacité d'éclairement était considérable, il suffisait de les augmenter en nombre ou d'en avoir

8) Cette date est celle fournie par Mitry. Ce n'est pas la seule, on le verra. Brunius indique 1927 (le film sonore), d'accord avec le « Dictionnaire » de Bessy et Chardans, et la question se pose en effet d'une relation (dont il faut interroger la nature directe ou indirecte) entre la disparition de la profondeur de champ et l'arrivée du parlant.
9) Cité dans « La Revue du cinéma » n° 4, janvier 1947, p. 24 (numéro tout entier parcouru par la question de la profondeur de champ...). Citation extraite du livre de J.B. Brunius « Photographie et photographie de cinéma » (Arts et Métiers graphiques, 1938).
10) On se demande qui : si l'axe de la mutation est bien les années 25, « l'influence du cinéma soviétique », et pour cause, ne pouvait être forte.

de plus puissants. Mais, à partir de 1925, la généralisation de la panchromatique vint tout bouleverser. Sensible au rouge et à toute la lumière visible (comme son nom l'indique), mais de façon cependant inégale, la panchro ne permettait plus l'éclairage aux arcs dont le spectre, tendant vers le violet, coïncidait justement avec son point de sensibilité le plus faible. On eut donc recours à l'incandescence. Mais ces lampes étaient alors insuffisamment puissantes, et d'autre part, les premières émulsions panchromatiques étaient loin d'avoir la sensibilité des émulsions actuelles. En conséquence, pour avoir un éclairement suffisant, au lieu de pouvoir diaphragmer, il fallait « ouvrir » davantage. D'où l'utilisation des objectifs à grande ouverture (et, par là, à peu de profondeur), d'où le « resserrement » des champs et d'où, par force, une fragmentation plus grande. Que cela soit devenu une manière de faire normalisée par la routine, une mode plutôt qu'un mode, cela est vrai, sans aucun doute, mais cette « cause » ne fut jamais qu'une conséquence. Un minimum de connaissances techniques aurait épargné à nos théoriciens [il s'agit sans doute de Bazin] de chercher midi à quatorze heures. » (11)

Bel exemple de discours techniciste (l'exorde final a dû faire rire sur les plateaux), dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne résout une difficulté qu'en lui substituant *plusieurs autres.*

Difficultés techniques d'abord — auxquelles il vaut la peine de s'arrêter un peu (aussi bien Mitry nous en somme-t-il), puisqu'en remontant la chaîne (interminable) des « causes techniques » qui se renvoient l'une l'autre la dernière responsabilité, vont apparaître quelques-unes des déterminations *non techniques* qu'un tel chassé-croisé de « causes techniques » a précisément pour fonction de masquer.

Tout vient, assure Mitry, de la « généralisation de la panchromatique dans les années 25 ». Soit. Mais dire cela — comme une évidence de poids — et glisser aussitôt à l'inadaptation des systèmes d'éclairage au spectre de cette émulsion, c'est justement *ne pas dire* quelle nécessité s'attache à cette « généralisation », quelle fonction (nouvelle) la nouvelle pellicule vient remplir que l'ancienne ne pouvait servir. C'est escamoter la question de ce qui *ordonne* le remplacement d'une émulsion universellement utilisée et qui (à écouter Mitry) n'apparaît pas si médiocre, par une autre qui, toujours selon Mitry, est loin de la valoir d'emblée.

Or il ne semble pas (autant qu'on sache) qu'il entre exactement dans la logique technique, ni dans la logique économique de l'industrie cinématographique (déjà fortement structurée et équipée dans les années 25) d'adopter (ou d'imposer) un nouveau produit qui pose en un premier temps plus de problèmes que l'ancien et engage donc des dépenses d'adaptation (modification des systèmes d'éclairage, des objectifs, etc.), *sans y trouver quelque part son avantage, son bénéfice.*

Et le premier de ces avantages est bien que la pellicule panchromatique est *plus sensible* que l'orthochromatique puisque, Mitry le dit lui-même bien que la conséquence ne s'en lise pas dans son texte, elle est, « comme son nom l'indique », « sensible à toute la lumière visible », alors que l'orthochromatique ne l'est qu'aux radiations du bleu et du violet.

Le « Dictionnaire du cinéma » (12) précise ainsi ce gain : « /Avec l'orthochromatique/ la transcription des diverses teintes composant un visage, en noir et blanc, restait en déséquilibre. Pour remédier à cet état de choses, les acteurs étaient maquillés en bleu et ocre. (...) *En* 1927, les premières émulsions panchromatiques furent lancées sur le marché du cinéma, la gamme de sensibilité fut considérablement élargie. On dut revoir les maquillages et ceux-ci revinrent à des couleurs presque normales. L'image obtenue en blanc et noir était dite panchromatique, c'est-à-dire reproduisant toutes les couleurs naturelles dans une gamme de gris, de noir et de blanc très étendue. »

Il s'agit donc en fait non seulement d'un gain de sensibilité, mais d'un gain de *fidélité* « aux couleurs naturelles », d'un *gain de réalisme.* L'image cinématographique s'affine, perfectionne son « rendu », entre de nouveau en concurrence avec la qualité de l'image photographique qui utilise depuis déjà longtemps l'émulsion panchromatique. La raison de ce « progrès technique » n'est pas seulement technique (elle est idéologique) : ce n'est pas tant être plus sensible à la lumière qui compte que « faire plus vrai ». L'image dure, contrastée des premiers temps du cinéma ne satisfait plus aux codes du réalisme photographique travaillés et aiguisés par la diffusion de la photographie. J'avancerai qu'ainsi dans la production des « effets de réel » la profondeur (la perspective) perd de son importance au profit de la teinte, de la gamme, de la couleur. Mais ce n'est pas tout.

On peut admettre avec Mitry que pendant les quelques années (deux ou trois) du *passage* de l'ortho à la panchro, les (mauvaises parce qu'inadaptées) conditions d'utilisation de la nouvelle émulsion empêchèrent d'utiliser à plein sa plus grande sensibilité. Mais cela relativise doublement la démonstration de Mitry.

D'abord parce que ce temps du tâtonnement nécessairement n'a été que très provisoire (autrement il aurait compromis l'industrie elle-même), que très vite la panchromatique fût perfectionnée (en 1931 Kodak lance la « super-sensitive Eastman »), qu'à la tendance des arcs vers le violet des palliatifs furent trouvés (addition de sels — fluorures de calcium, de baryum, de strontium et de chrome — aux charbons) : on n'imagine pas qu'une difficulté aussi éphémère et soluble ait pu

(11) « Esthétique », II, op. cit., p. 41.
(12) De Maurice Bessy et J.-L. Chardans (Pauvert) : le seul où l'on puisse trouver quelques précisions techniques et un peu d'histoire des techniques ; l'« Encyclopaedia Universalis », chapitre « Technique d'un cinéma », intitule un paragraphe « émulsions » et n'y traite que du format des films.

sérieusement interdire le travail en profondeur de champ, « en faire perdre l'habitude » ?

Il est à supposer qu'une industrie capable de muer (de l'ortho à la panchro — mais aussi du muet au parlant) et de surmonter les inconvénients de ces mutations, pouvait sans doute, à condition de le vouloir — c'est-à-dire que la demande en existe et fasse pression — obtenir sans trop de mal à la fois la panchro et la profondeur (l'une n'étant que secondairement et momentanément exclusive de l'autre). Or s'il a bien fallu une pression pour changer d'émulsion, aucune pression ne s'est manifestée pour conserver la profondeur. Le défaut de la thèse de Mitry (et en quoi elle est techniciste) est qu'elle rend compte de mutations techniques par d'autres mutations techniques, sans envisager un seul instant que ces mutations ne sont pas « libres », qu'elles mettent en jeu des forces économiques, du travail, bref des demandes programmées économiquement et socialement. Il n'y a pas un « ciel technique » où tel moyen s'oppose à tel autre.

Ensuite parce que cette démonstration se limite pour les besoins de la cause aux seuls tournages en studio (où certes la puissance des lampes et la sensibilité des émulsions sont déterminantes), « oubliant » qu'il arrivait tout de même aux cinéastes d'en sortir pour tourner en extérieirs, dans les années 25 comme plus tard. Là, toutes difficultés techniques cessantes (et puisque la panchro est plus sensible que l'ortho), la profondeur, donnée d'emblée, ne pouvait faire problème. Or, du parlant à *Citizen Kane*, quand on la voit, c'est *généralement* réduite à l'état de supplément décoratif dans les paysages des westerns ou des films d'aventures, c'est-à-dire comme *code* du paysage en plan d'ensemble, code même de la « nature » filmée. Possible, plus : difficilement évitable, la profondeur de champ dans l'ensemble n'était pas travaillée, restait résiduelle. C'est cela qu'il faut interroger : cette « désaffection » non toujours liée à une impossibilité matérielle.

Ce statut décoratif, résiduel, c'est en fait dans le cinéma hollywoodien classique non tant celui de la profondeur de champ « naturelle » que du paysage, de la nature elle-même. La domination du tournage en studio (liée à des raisons pratico-économiques, mais aussi historiques : héritage du muet, et idéologiques : souci de la « perfection technique »), même pour la plupart des « scènes d'extérieur », a codifié la représentation de la nature dans le cinéma de genre. Le jeu du paysage s'est réduit à ce « décor », ce fond décoratif, cette toile peinte héritière du théâtre et propice au découpement des drames psychologiques que nombre de films muets avaient fait éclater (ne serait-ce que les burlesques : *Our Hospitality*, la plupart des Keaton, les films de Lloyd et Langdon). Envoyer une seconde équipe prendre quelques « vues » du Grand Canyon, c'était confirmer la « vérité » des toiles peintes, en redoubler le code, picturaliser « façon décor » les paysages naturels. La détermination absente du discours de Mitry est celle de l'idéologie du tournage en studio, de la représentation de l'espace (intérieur/extérieur) qu'elle produit. (A suivre.)

Jean-Louis COMOLLI.





Deux photogrammes du Château de l'Araignée (*Kurosawa*) : *une fois encore la profondeur de champ comme moyen de production d'un espace complexe, éclaté, où la perspective n'a plus sa fonction unifiante, liante, mais contribue au décollement des plans les uns des autres, à leur mise en opposition. (Les photogrammes publiés sont de la collection* Vincent Pinel).

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

Porretta Terme, 2

La déclaration suivante a été lue à la « 6ᵉ Mostra Internazionale Cinema Libero : 4 proposte di Cinema politico » de Porretta-Terme le samedi 9 octobre 1971 *(voir Cahiers, n°* 232 *p.* 54, *le texte de notre programme)*.

Sous la pression générale et grandissante de la lutte des classes, notamment en France et en Italie depuis mai 68, la bourgeoisie certes encore dominante, mais en proie à des contradictions qu'elle a de plus en plus de mal à maîtriser, se voit contrainte de mettre à l'ordre du jour et d'inscrire au programme de ses appareils idéologiques et des discours qu'ils produisent ce qu'elle a toujours tenté de refouler : à savoir la politique. Bien évidemment, dans cet aggiornamento, il faut s'efforcer de circonscrire au maximum la politique (en tant qu'expression concentrée de la lutte des classes) à une région limitée et surveillée du savoir. Il faut pour la bourgeoisie que la politique soit réduite à l'état de savoir mort, afin que ceux qui l'absorbent sous cette forme soient du même coup dispensés de la pratiquer. Dans ce jeu, la bourgeoisie trouve une fois encore comme courroie de transmission idéologique une partie de la petite-bourgeoisie « progressiste », qui reprend aveuglément les thèmes de « la politique dans la vie quotidienne », du « mais oui, vous comprenez la politique », ou, comme il a été écrit comiquement dans une des propositions de ce festival, « la « politisation » (entre guillemets !) du plus large public possible », c'est-à-dire finalement la relève de l'instruction civique. Il n'est évidemment pas question de négliger de façon sectaire et aventuriste les possibilités d'action qu'offre ce phénomène nouveau, dans les Appareils idéologiques d'Etat capitaliste, en particulier à l'Université, phénomène qui correspond à des contradictions réelles de la bourgeoisie, cf. par exemple la création de l'Université de Vincennes après mai 68. Mais un surcroît de vigilance est nécessaire pour éviter que la pratique révolutionnaire de la lutte des classes soit réduite à une causerie académique, et que le matérialisme historique et le matérialisme dialectique, de guides pour l'action qu'ils doivent être, deviennent des thèses auxquelles d'autres thèses pourraient être opposées « dans une vaste et libérale confrontation d'idées ».

Dans le champ spécifique qui nous occupe, on voit donc proliférer aujourd'hui, en France comme en Italie, colloques, séminaires, festivals, numéros spéciaux de revues, qui demandent à la « politique » de redorer leur façade. C'est donc conscients de l'éclectisme qui pouvait programmer une manifestation placée sous le signe de la notion douteuse, non travaillée, de « cinéma politique », que nous avons accepté d'y participer. Et c'est pour nous inscrire du point de vue du matérialisme historique et du matérialisme dialectique en antagonisme avec un tel éclectisme, que nous avons été amenés à avancer certaines propositions.

Disons tout de suite que les débats des deux premiers jours ont fait plus que confirmer nos craintes, quant à un tel éclectisme. Nous passerons rapidement sur le premier, Louis Seguin ayant lui-même marqué les contradictions, à notre avis définitivement improductives, qui paralysent la revue « Positif ». Contradictions entre une arrière-garde surréalisante, esthète et « apolitique », un discours gauchiste désordonné, et des tentatives, extrêmement isolées et dominées, de se placer sur les positions du marxisme-léninisme. Ce disparate, aveuglant dans le numéro précisément consacré par « Positif » au cinéma politique, entraîne selon nous l'impossibilité de tout travail théorique conséquent dans cette revue.

Quant à « Cinéma 71 », non content d'être un des lieux manifestes de cet éclectisme, elle le revendique comme théorie. Le discours que nous avons entendu a été de bout en bout celui du *risque calculé*, de l'avance prudente, du « pas trop vite et pas trop loin ». Les raisons avancées d'une telle réserve ont été l'étendue et le « niveau d'aptitude » supposé du public de cette revue, son insertion totalement assumée dans une fédération de ciné-clubs importante, certes reconnue comme archaïque et sclérosée, mais jamais interrogée politiquement en tant qu'Appareil idéologique d'Etat bourgeois. On sait que le recours à cette notion de « niveau d'aptitude » avancée par la revue n'a jamais servi, dans la psychologie américaine par exemple où elle fait office de concept, qu'à préserver l'immobilisme du savoir des maîtres. D'autre part, la constatation et la revendication d'être une revue petite-bourgeoise s'adressant à des petits-bourgeois, comme l'a fait « Cinéma 71 » renchérissant sur « Positif », tente de masquer la différence et la contradiction possible entre l'« être de classe » et la « position de classe ». Effacer cette différence revient à perpétuer la position flottante et spontanément collaborationniste de la petite-bourgeoisie, et par là même à interdire à ses éléments les plus avancés de se ranger sur les positions du prolétariat. Il est symptomatique que cette revue, où ne s'effectue aucun travail théorique, se reconnaisse dans le pseudo-théoricien révisionniste Jean-Patrick Lebel, propulsé à grands frais sur la scène théorique à seule fin de faire barrage aux revues de cinéma où a lieu un véritable travail. Les positions de Jean-Patrick Lebel sont en effet celles de l'empirisme et de l'éclectisme dogmati-

ques, culminant dans des formulations opportunistes telles que « visée idéologique », « engrenage idéologique », versions ronflantes de « la fin justifie les moyens ».

Il est bien évident qu'à Porretta comme ailleurs, aucun travail commun ne saurait être envisageable sur la base des positions que nous venons de décrire. Au contraire, nous considérons comme une tâche idéologique importante de lutter contre ces positions.

En revanche, des débats, même sévères, nous paraissent possibles avec certains travaux se fondant sur le marxisme-léninisme, comme ceux de « Cinéthique », mais travaux à notre avis dogmatiques. C'est-à-dire que le principe marxiste et léniniste, repris et développé, dans la pratique et la théorie, par le Parti Communiste Chinois (la Grande Révolution culturelle prolétarienne en est la mise en application éclatante), de *la politique au poste de commandement*, ne saurait en aucun cas se réduire à l'aplatissement les unes sur les autres des différentes instances constituant, en interaction dialectique, le tout social complexe. Brecht écrivait à propos de Staline que le dogmatisme se caractérise par le dépérissement de la dialectique, c'est-à-dire par l'application rigide de lois dialectiques conçues comme immuables et valant mécaniquement en tous cas, à n'importe quelle pratique, le caractère concret et spécifique de cette pratique étant dès lors radicalement méconnu. Il est possible aujourd'hui, à partir de la pratique et de la théorie des masses populaires chinoises et des écrits philosophiques de Mao-Tsétoung, de critiquer ce dogmatisme sur des bases strictement marxistes-léninistes : les concepts de contradiction principale, contradiction secondaire, aspects principal et secondaire de la contradiction, et surtout le concept de *contradiction spécifique*, permettent de penser le redoublement productif des lois de la dialectique matérialiste au niveau de chaque pratique, et non plus la disparition de celle-ci sous celle-là. Si l'idéalisme sous toutes ses formes (esthétisantes, technocratiques, scientistes, positivistes) et le révisionnisme théorique se caractérisent par la promotion d'une contradiction spécifique (art, science ou technique) au rang de contradiction principale, le dogmatisme est la perte de vue de cette contradiction secondaire et de sa spécificité. C'est pourquoi, selon nous, pas davantage hier que les jours précédents, et sans vouloir établir de commune mesure entre ce qui n'en a pas, il n'a été question de l'aspect concret et spécifique de l'une des contradictions secondaires que constitue notre objet dans le tout social : la pratique signifiante cinématographique. Nous voudrions qu'il en soit question aujourd'hui, hors bien entendu de toute cinéphilie régressive.

Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni.

Sur une réaction de « Cinéma 71 »

Madame Amiel, journaliste en apparence mais folliculaire en réalité (1), officie régulièrement — l'a-t-on suffisamment remarqué ? — dans « Cinéma 71 » et quelquefois dans « Témoignage chrétien » (où il y a quelques mois Gaston Haustrate s'était fait remarquer par un article de triste mémoire sur *Othon*). Madame Amiel vit la période historique qui est la nôtre — période de luttes de classes acharnées — dans le plus délicieux des inconforts, comme « crise », « malaise » ou « mortalité » d'une civilisation, dont elle rend compte sous forme d'épanchements « poétiques ». Autour d'elle, sous elle et sur elle, tout se dissout, s'effondre et dépérit. Quoi, par exemple ? : « *quelque chose* ». Ce qui donne (« Cinéma 71 », spécial bandes dessinées, p. 106) : *« Après les mérites comparés du fond et de la forme, après la politique des auteurs, après le cinéma engagé, quelque chose vient de mourir, nous ne savons pas ce que c'est. »* On aurait d'ailleurs tort de se laisser prendre à cette feinte, car Madame Amiel *le* sait bien, qui conclut infailliblement : « *Mais nous le savons : « il n'y a pas d'amour heureux.* » Enfin : « *Héros, victimes, complices d'une gauche en porte à faux, tous nous étions démunis et semblables, prêts à d'imaginaires voyages et peu capables d'action immédiate — mais le sachant. Sensibles à nos propres fantasmes, et presque à notre poésie...* ». Tout cela n'est pas neuf : le « dégoûtant verbiage idéaliste » inonde, unifie et cimente religieusement les séminaires d'été de la FFCC.

« Peu capable d'action immédiate » et, comme elle le reconnaît, tout à fait « démunie », Madame Amiel a donc pris le temps, entre deux stages déchirants sans doute, de lire le numéro 229 des « Cahiers du cinéma » qui l'a, visiblement, mise hors d'elle. Mieux, elle s'y est « dévouée ». Ou, comme le laisse entendre, encore lui, Gaston Haustrate (p. 154), on l'aurait « dévouée ». Le résultat de cette lecture en forme d'excommunication s'étale sur huit pages du numéro déjà signalé de « Cinéma 71 » en une bulle qui mérite de faire date dans les annales de l'obscurantisme. Nous n'entrerons pas dans les méandres de son argumentation fébrile, dont il n'est pas un seul point qui résiste à un examen pas même très poussé. Ceux des lecteurs que les relevés détaillés de bourdes, calomnies et sottises intéressent se reporteront au numéro de décembre de « Cinéma 71 », le sens avancé de la démocratie que cette revue affiche permettra, nous en sommes certains, la publication intégrale de la lettre adressée par nous à son comité de rédaction.

Il suffira d'indiquer qu'après avoir, en les citant incorrectement, compté dans nos articles les parenthèses, inventorié les tirets et achoppé sur les barres obliques, après s'être indignée que des termes et concepts depuis longtemps éprouvés puissent intervenir dans notre discours (comme par exemple le terme « discours »), après avoir payé son tribut à une tâche aussi exaltante par l'attribution malencontreuse d'un vers de Mallarmé à Valéry, il suffira donc de dire que Madame Amiel, névrotiquement cramponnée à son Larousse en deux volumes (assez ancien sans doute, si l'on en juge au résultat de ses consultations) nous fait le coup on le reconnaîtra très nouveau d'un *étymologisme* déconstruit de Platon à Leibniz et de Rousseau à Marx. De cet étymologisme surrané, nous produirons un seul exemple, mais de taille, et sa réfutation précisément par Marx, pour signaler aussi à Monsieur Haustrate que le marxisme n'est pas, comme il le laisse entendre (p. 155 du même numéro décidément inépui-

1) *« On appelle journaliste un homme instruit, un homme en état de raisonner sur un ouvrage, de l'analyser, et d'en rendre au public un compte éclairé, qui le fasse connaître ; mais celui qui n'a ni l'esprit, ni le jugement nécessaire à cette honorable fonction, celui qui compile, imprime, diffame, ment, calomnie, déraisonne, et tout cela pour vivre, celui-là, dis-je, n'est qu'un* folliculaire. » (Sade)

sable de la même revue), une « approche » « à l'ordre du jour » qu'on pourrait, *comme une autre*, choisir selon les modes, mais une pratique et une théorie scientifiquement fondées — matérialistes, historiques, dialectiques, donc révolutionnaires — capables de périmer *en en rendant compte* (ce qu'eux ne peuvent jamais faire) tous les idéalismes qu'on prétend leur opposer. Donc (citation de Madame Amiel) : *« Dire « procès » pour « processus » relève du pur snobisme. Le mot latin processus a donné deux synonymes parfaits. L'usage seul a ensuite réservé « procès » au droit. »* Et Marx (« Le Capital », Editions sociales, tome I, p. 181, en note) : *« Le mot procès qui exprime un développement considéré dans l'ensemble de ses conditions réelles appartient depuis longtemps à la langue scientifique de toute l'Europe. En France, on l'a d'abord introduit d'une manière timide, sous sa forme latine-processus. Puis il s'est glissé, dépouillé de ce déguisement pédantesque, dans les livres de chimie, physiologie, etc., et dans quelques œuvres métaphysiques. Il finira par obtenir ses lettres de grande naturalisation. »* C'est donc à l'avant-veille de notre époque historique que le discours de Madame Amiel manifestement appartient, une avant-veille obstinée, tenace et rageuse, mais, qu'elle se l'avoue ou non, de plus en plus *dépassée* et déclinante. C'est même ce qui finit par rendre ce discours presque fascinant : qu'à aucun moment, pas une seconde, et pour cause, Madame Amiel ne semble en mesure d'*entrevoir* que ce au nom de quoi elle nous reprend — lexique, codes, censures, exclusions et règlements — a un nom et une histoire : l'idéologie petite-bourgeoise sur son versant enseignant, pion, propriétaire et comptable. L'idéologie d'une petite-bourgeoisie en folie, désemparée, qui, ne pouvant faire que la société entière devienne, comme l'écrivait Marx, petite-bourgeoise pour se « sauver » (et ce n'est pas faute de tout mettre en œuvre pour cela) érige ses valeurs et ses prescriptions caduques en lois éternelles de la nature et de la raison.

Un mot pour finir : contrairement à ce qui se répand dans les rangs hétéroclites de nos détracteurs quant à notre « sectarisme » ou « dogmatisme », nous ne prétendons nullement détenir la « vérité » dans le champ de la réflexion sur le cinéma, et encore moins donc l'exclusivité de quelque « vérité » que ce soit. Nous sommes toujours prêts — cela a été dit et s'est maintes fois vérifié, mais il faut le redire — à engager le débat et la discussion, à condition bien sûr qu'il s'agisse d'un véritable débat et d'une véritable discussion (c'est-à-dire qu'on ne mette pas, comme Madame Amiel, une croix sur le contenu de notre travail pour compter les virgules), et que nos partenaires se situent sur des bases susceptibles d'aider à la transformation révolutionnaire de notre formation sociale, c'est-à-dire aussi, compte tenu des décalages et inégalités de développement inévitables, dans le champ des superstructures idéologiques. Mais alors qu'on ne s'obstine pas à « dévouer » périodiquement contre nous des fantoches qui retardent tout développement productif en obligeant à d'incessantes rectifications. Que des paresseux ne prétendent pas intervenir dans le champ de la théorie, sans préparation et cela à seule fin d'ailleurs de barrer tout travail réel. Qu'on ne nous propose pas enfin, inlassablement, des interlocuteurs qui, pastichant Boudu, fondent leurs activités sur ce « désir » secret : « A l'heure qu'il est, j'ferais de la théorie moi aussi, si je voudrais. » — CdC.

Le Havre (décembre) : sur Buñuel

Présenter une rétrospective des films de Buñuel comme nous le ferons en décembre à la maison de la culture du Havre pose en gros deux types de problèmes. L'un afférent à la notion même de rétrospective, et par voie de conséquence à celle d' « œuvre ». L'autre, découlant du premier, est lié au choix particulier de l'œuvre de Buñuel, dans la mesure même où celle-ci semble justement exemplifier les idées reçues du spectateur sur ce qu'on appelle le « cinéma d'auteur ».

1. *Qu'est-ce qu'une œuvre ?*

Deux conceptions, contradictoires mais prises dans une même problématique, sont à écarter. La première, la plus courante, consiste à fondre les différents films d'un auteur dans un grand dessein qui les excéderait tous. Simples étapes d'une pensée, ceux-ci n'auraient d'autre intérêt que de permettre d'y relever la trace de son frayage. Variante possible : les films seraient les moments contradictoires d'une soi-disant dialectique, en fait purement formelle parce que tout aussi téléologique. Cette perspective qui privilégie l'auteur par rapport aux films (il est le fonds inépuisable dont on les tire) est commandée par une conception linéaire de l'Histoire : le *même* peut être agrémenté, varié, modifié, jamais devenir *autre*. Les formes peuvent changer à condition, justement, de ne changer *que de forme*. L'œuvre n'existe que parce qu'on la retrouve dans chaque film, c'est-à-dire qu'on y reconnaît l'ancien sous le nouveau. Ce qui caractérise un « auteur », ce peut être un style, un « univers » (« le petit monde de »), une morale : toujours un ordre fixe. Le « variable » fait le film, le « constant » l' « œuvre ».

Mais tout aussi mécaniste serait une conception inverse, c'est-à-dire l'œuvre comme addition d'unités indépendantes, la « positivité » globale ne dépendant que de la valeur intrinsèque de chacun de ses éléments. Les films pas plus que les livres ou les tableaux ne sont produits dans un ciel de valeurs absolues et éternelles et ne doivent être lus comme se suffisant à eux-mêmes, dans une plénitude illusoire qui les couperait de la dynamique dans laquelle ils sont pris.

Ce qu'une œuvre donne donc à lire (ce qu'il *faut* y lire) ce sont ses contradictions internes, ses répétitions, ses lacunes, les heurts et les ruptures qui s'y produisent. Tout ce qui défait sa « cohérence », tout ce qui tente aussi d'abolir la clôture de l'unité film, et qui échappe au modèle préexistant qu'on voudrait lui appliquer. En somme tout ce qui y *joue* (y travaille), non par rapport à un dehors commun à tous les films (l'auteur comme transcendance) mais par rapport au milieu immanent de la circulation signifiante : l' « écriture ».

2. Pourquoi l'œuvre de Buñuel ?

D'une part parce que c'est l'exemple type d'une œuvre subsumée par quelques termes emblématiques (vertus blasphématoires, érotisme, inspiration surréaliste) c'est-à-dire obéissant au premier chef à la conception du « cinéma d'auteur » promue par les historiens de cinéma (l'étiquette de surréaliste imposant de plus l'idée figée que l'on peut en avoir aujourd'hui, en gros celle du Lagarde et Michard).

D'autre part, parce que ces termes étant effectivement reconduits dans chacun de ces films, se pose le problème de leur transformation productive à l'intérieur de l'œuvre (si l'on veut bien écarter la possibilité de l'auto-pastiche sénile) c'est-à-dire, enfin, une *véritable problématique de l'œuvre*, selon les termes que nous avons définis précédemment.

Exemplaire, Buñuel l'est donc en ce qu'il se situe au lieu même où les recherches issues de la littérature sur le « texte » filmique recoupent des notions « classiques » comme celle d'œuvre, obligeant ainsi à les réinterroger sous un tout autre jour. Ainsi l'œuvre, conçue classiquement comme appropriation par un auteur, soit d'un style, soit d'une éthique, soit de thèmes, se trouve-t-elle dans les films récents mise en cause à travers ce caractère même de l'appropriation thématique, soit que ceux-ci en exhibent complaisamment les signes les plus extérieurs, soit qu'ils la dénient au contraire trop malicieusement (le retour à l'ordre dans *Tristana*). En réinvestissant dans d'autres textes et selon des modalités différentes ce qui était censé appartenir jusque-là à l'« homme Buñuel » (sens du blasphème...), c'est-à-dire en produisant l'auteur comme un effet codé de son propre texte (et non plus comme sa cause), en livrant ses « tics » personnels à une circulation textuelle impersonnelle (chaque film renvoyant donc au texte buñuelien dans son ensemble), Buñuel n'abolit pas la notion de signature, il la dévoie, l'enlève à sa vocation d'attribut personnel pour la « libérer » (en fait, la produire) dans le champ de l'intertexualité. Si « tout » Buñuel est dans *Tristana*, non comme source ou matrice génétique mais comme effet codé totalement synchrone à son déroulement, on peut néanmoins aussi repérer un travail du même ordre dès ses premiers films, dans *L'Age d'or* par exemple (l'œuvre ne se caractérise donc aucunement par son étendue dans le temps). Plus explicitement, *La Voie lactée* actualise des références littéraires variées en les juxtaposant dans une même temporalité et un même espace, le film devenant le support commun, le lieu même d'une libre circulation signifiante (la coexistence de collections hétéroclites — tendant à une multivalence des systèmes signifiants — étant d'ailleurs le sujet d'un certain nombre d'autres films : *L'Age d'or*, *Simon du désert*, *Belle de jour*...) (« Sujet » inatteignable par définition, puisque ce support impensable, lieu d'une énonciation sans cesse déplacée et impersonnelle, est l'écriture.)

C'est donc à une réflexion sur la définition, dans ce texte assez négative, de ce qu'on peut aujourd'hui entendre par « œuvre », qu'induira cette « rétrospective » Buñuel. Que ce soit la matérialité même du travail buñuelien sur le signifiant qui la rende possible, montre assez ce qui sépare ce travail de celui de la quasi-totalité des autres « grands auteurs », hypostasiant toujours le « créateur » comme seule instance énonciatrice, lieu unique de l'origine. — Pascal KANÉ.

Lettres

De Jean-Marie Straub

Nous avons reçu de Jean-Marie Straub ce montage de textes (questionnaire d'une revue italienne, traduction d'Eisenstein, extrait bilingue des « Ecrits sur le théâtre » de Brecht + 2 brèves interventions de l'auteur). L'intérêt de sa publication nous a semblé évident.

1. "Il film e la critica"

« *IL FILM E LA CRITICA*
« *(questionario proposto dalla rivista FILMCRITICA)*
« *1) Attualmente nella critica filmica riscontriamo almeno quattro livelli di approccio all'opera : a) contenutistico-divulgativo (giornalistico) ; b) impressionistico ; c) concettuale-metaforico ; d) analitico-semiotico. Vorremmo sapere qual'è il suo giudizio su ognuno di questi modelli di approccio.*
« *2) Considerata la funzione repressiva della cd. critica autoritaria, quale spezio preferenziale lei ricerca nell'ambito della « nuova critica » : complementare all'opera ; parallelo ; antagonista... ?*
« *3) Abbandonati gli strumenti critici idealistici, in che modo è possibile superare la soggettività della critica impressionnistica e fondare una critica scientifica? Quali le sue caratteristiche?*
« *4) Fino a che punto è possibile una compiuta « trascrizione » dell'opera filmica ed entro quali limiti si può ridurre l' « ineffabilità » dell'opera stessa ?* »

Toutes les formes de critique m'intéressent — même celle de... Louis Chauvet par exemple ! Mais la seule qui importe actuellement, et qu'on ne trouve pas même (encore) dans les Cahiers du Cinéma, serait celle des moyens (TV comprise) de [non]production et de [non] distribution des produits (cinématographiques) chloroformisants ou toxiques — et des autres.

Jean-Marie Straub
18 juin 71

2.

à propos de DER BRÄUTIGAM, en particulier !
(le fiancé, etc.). — J.-M. S.

Nulle conscience ne peut réaliser pleinement ni tout le paradoxal de ce qui se passe, ni les proportions exac-

tes de ce qui est déjà arrivé, ni les perspectives de ce que le monde va encore devoir supporter.

Ce que nous savons fermement c'est que devant nous est la victoire sur les ténèbres.

Devant nous est — la lumière.

Mais nous ne sommes pas encore familiarisés avec ses rayons, nous ne pouvons entrevoir la nouvelle vie à travers ces rayons ni nous mettre en marche sur les nouvelles routes que ces rayons illuminent.

Nous prévoyons, pressentons, présageons la lumière.

Mais cette lumière est seulement en train de naître au cœur de la démence véritablement apocalyptique qui embrase l'univers.

L'humanité aspire à cette lumière de l'avenir, nouvelle, inconnue...

Nous n'allons pas trivialiser la face de cet avenir par des conjectures trop hâtives, diminuer sa grandeur, à lui, qui naît du sang des millions de vies humaines, nous n'allons pas grimacer, nous efforçant de mimer les traits de ce visage futur.

Nous nous rappellerons une seule chose : les hymnes de l'art nouveau, jamais encore vu, de l'art d'après la Seconde Guerre mondiale, seront le reflet du visage nouveau, jamais envore vu, de l'Humanité qui se lèvera triomphante, ayant vaincu le monstre du fascisme.

Et de même que la face du futur reste hors de portée de nos conjectures, de même l'image future des arts rénovés échappe encore à toute supputation, à toute vision de l'esprit que l'on voudrait se permettre.

Pour notre part, il nous reste trois choses :
attendre,
hâter la venue,
être prêts.

Attendre la nouvelle ère.

Hâter sa venue en donnant toutes nos forces, toute notre vie, en acceptant tous les sacrifices pour accélérer son arrivée.

Et nous tenir prêts, armés de l'expérience du passé, prêts à nous montrer dignes d'accueillir et de promouvoir tout ce qu'apportera cet avenir prodigieux.

Il y a quelque chose d'enivrant dans cette attente de la proche fécondation de l'art par une nouvelle page de la vie.

Dans la conscience de sa propre immobilité, figée jusqu'à l'instant de sa venue.

Ainsi figés, les jeunes fiancées attendent l'instant de se livrer à l'amour du fiancé inconnu, ainsi figée, la terre s'étale dans l'attente frémissante de la fécondation des pousses printanières. Il y a quelque chose d'enivrant non seulement dans la conscience de sa liberté d'esprit, mais aussi dans la perception du terme historique d'un certain stade de sa vie, avant que le nouvel envol vienne vous sacrer pour une nouvelle étape de l'essor de l'art.

En de tels instants on ressent la marche même du mouvement historique de l'univers.

Que les veilleuses demeurent pures et nettes dans nos mains, à nous qui attendons la lumière, qu'elles soient prêtes pour l'instant où viendra pour nos arts la nécessité d'exprimer la nouvelle parole de la vie.

Faire la somme du passé dans l'intérêt de ce qui vient — voilà l'un de nos devoirs sur le front de notre art cinématographique... — S.M. Eisenstein.

3.

Genossen, ich sehe euch
Camarades, je vous vois
Das kleine Stück lesend, in Verlegenheit.
lisant la petite pièce, dans l'embarras.
Die kärgliche Sprache
La langue économe
Scheint euch ärmlich. So wie in diesem Bericht
vous paraît pauvre. Ainsi comme en ce rapport
Drücken sich, sagt ihr, die Leute nicht aus. Ich las
ne s'expriment, dites-vous, pas les gens. Je lus
Eure Bearbeitung. Hier fügt ihr ein „Guten Morgen" ein,
votre adaptation. Ici vous insérez un « Bonne matinée »
Dort ein „Hallo, mein Junge". Den grossen Schauplatz
là-bas un « Hallo, mon petit ». La grande scène
Füllt ihr mit Hausrat. Kohlgeruch
vous la remplissez d'ustensiles de ménage. Une odeur de choux
Kommt vom Herd. Die Kühne wird brav, das Historische alltäglich.
vient du foyer. L'audacieuse devient brave, l'historique quotidien.
Statt um Bewunderung
Au lieu de l'admiration
Werbt ihr um Mitgefühl mit der Mutter, die ihren Sohn verliert.
vous recherchez la sympathie pour la mère qui perd son fils.
Den Tod des Sohnes
La mort du fils
Legt ihr schlau an den Schluss. So nur, denkt ihr, wird der Zuschauer
vous la mettez finement à la fin. Ainsi seulement, pensez-vous, le spectateur
Sein Interesse bewahren, bis der Vorhang fällt. Wie der Geschäftsmann
gardera son intérêt, jusqu'à ce que le rideau tombe. Comme l'homme d'affaires
Geld investiert in einem Betrieb, so, meint ihr, investiert der Zuschauer
investit de l'argent dans une fabrique, ainsi, estimez-vous, le spectateur investit
Gefühl in den Helden : er will es wieder herausbekommen
du sentiment dans les héros : il veut le retrouver
Und zwar verdoppelt. Aber die proletarischen Zuschauer
et, au vrai, doublé. Mais les spectateurs prolétariens
Der ersten Aufführung vermissten den Sohn am Schluss nicht.
de la première représentation ne regrettèrent pas le fils à la fin.
Ihr Interesse hielt an. Und nicht aus Roheit.
Leur intérêt tint bon. Et non par rudesse.
Und auch damals fragten uns etliche :
Et alors aussi plusieurs nous demandaient :
Wird der Arbeiter euch auch verstehen ? Wird er verzichten
le travailleur vous comprendra-t-il aussi? Renoncera-t-il
Auf das gewohnte Rauschgift, die Teilnahme im Geiste
à la drogue habituelle, la participation en esprit
An fremder Empörung, an dem Aufstieg der anderen ; auf all die Illusion
à la révolte étrangère, à l'ascension des autres ; à toute l'illusion
Die ihn aufpeitscht für zwei Stunden und erschöpfter zurücklässt,



" Sally of the Sawdust "
de D. W. Griffith, avec W. C. Fields
(à voir en rapport avec le texte d'Eisenstein que nous publions et notre prochain travail sur « Intolerance ».)

Les Cahiers
au Havre les 17, 18 et 19 décembre

La Maison de la Culture du Havre
(Unité cinéma)

présente

avec l'équipe des Cahiers du Cinéma

LUIS BUNUEL

Vendredi 17 décembre :	20 h : Un chien andalou L'Age d'or
Samedi 18 décembre :	14 h 30 : Terre sans pain Los Olvidados 17 h : La Montée au ciel 19 h : El 21 h 15 : La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz Débat
Dimanche 19 décembre :	14 h 30 : Nazarin 17 h : La Jeune Fille 19 h : Le Journal d'une femme de chambre 21 h 15 : La Voie lactée Débat final.

Pour tous renseignements, téléphoner à V. Pinel, 42-07-38, Le Havre.

qui le fouette pour deux heures et le laisse plus épuisé
Erfüllt mit vager Erinnerung und vagerer Hoffnung?
rempli d'un souvenir vague et d'un espoir plus vague ?
Werdet ihr wirklich, anbietend
Aurez-vous réellement, offrant
Wissen und Erfahrung, ein Parkett von Staatsmännern haben?
savoir et expérience, un parterre d'hommes d'Etat ?
Genossen, die Form der neuen Stücke
Camarades, la forme des nouvelles pièces
Ist neu. Aber warum
est nouvelle. Mais pourquoi
Fürchten, was neu ist? Ist es schwer zu machen?
craindre ce qui est nouveau ? Est-ce difficile à faire ?
Aber warum fürchten, was neu ist und schwer zu machen?
Mais pourquoi craindre ce qui est nouveau et difficile à faire ?
Für den Ausgebeuteten, immer Getäuschten
Pour l'exploité, le toujours trompé
Ist auch das Leben ein ständiges Experiment,
la vie aussi est une expérimentation constante
Der Erwerb einiger Pfennige
l'acquisition de quelques pfennigs
Ein unsicheres Unternehmen, das nirgends gelehrt wird.
une entreprise incertaine, qui n'est enseignée nulle part.
Warum sollte er das Neue fürchten anstatt das Alte?
Aber selbst wenn
Pourquoi devrait-il craindre le nouveau au lieu de l'ancien ? Mais même si
Euer Zuschauer, der Arbeiter, zögerte, dann müsstet ihr
votre spectateur, le travailleur, hésitait, alors vous devriez
Nicht hinter ihm her laufen, sondern ihm vorangehen
non courir derrière lui, mais le précéder
Rasch vorangehen, mit weiten Schritten, seiner endlichen Kraft
le précéder vite, à pas allongés, à sa force finale
Unbedingt vertrauend.
faisant inconditionnellement confiance.
B.B. Schriften zum Theater, extrait de Lettre au Théâtre Ouvrier « Theatre Union » à New York, concernant la pièce *Die Mutter.*

Une précision

Nous recevons de Louis Seguin la lettre suivante :

« Les légendes qui, à la page 21 du numéro 232 des *Cahiers*, accompagnent les illustrations du texte de Pascal Bonitzer, comportent une lacune importante.

« Marx, avant Freud et Bataille, a parlé de la métaphysique de l'aveuglement. Il dit, à propos des *Mystères de Paris* : « La peine infligée par Rodolphe au Maître d'Ecole est la même peine qu'Origène s'est infligée à lui-même. Il l'*émascule*, il le prive d'un *organe de la génération*, l'œil. » (*La Sainte Famille*, Ed. sociales, p. 213, et c'est Marx qui souligne.) La formule, et son développement, n'ont pas que l'intérêt anecdotique de la prédiction, fût-elle, et c'est le cas, géniale. Elle place l'Histoire de l'Œil dans le discours du matérialisme scientifique, compte tenu, Althusser oblige, de la date de 1844.

« Origène avait pris à la lettre ce qui est dit dans saint Mathieu (XIX, 12) : « ... et il est des eunuques qui se sont fait eux-mêmes eunuques à cause du règne des cieux... ». Amicalement. — Louis SEGUIN.

Je remercie Louis Seguin pour avoir rétabli ce maillon, manquant effectivement dans mon texte, d'une chaîne textuelle importante. L'analyse de Marx montre que celui-ci savait être attentif (et se trouve sur ce point « anticiper » sur Freud) au travail du symbolique dans l'idéologique. Il était nécessaire, en effet, de l'inscrire. — P. B.

Sur "Mort à Venise"

L'Isle-sur-Sorgue, 18-10-71

On trouvera ici quelques remarques-questions *à partir* du film *Mort à Venise*, le débordant largement, ce dernier étant pris comme catalyseur, lieu-symptôme privilégié, d'où elles ont *enfin* pu prendre forme.

Qu'est-ce qui a conduit Visconti de *Rocco et ses frères* à *Mort à Venise*, c'est-à-dire par exemple de la scène où Renato Salvatori et Annie Girardot (deux des « héros » de *Rocco*) sont sur le muret du parc d'un Palace et regardent avec envie *et* mépris « l'autre côté » de la barrière : le parc, le luxe, la bourgeoisie, l'image d'un désir (de Visconti), puis sont chassés par un groom, à la scène de *Mort à Venise* où Aschenbach (le « héros ») qui est dans le Palace (mais il serait plus juste de dire *du côté du*) regarde avec mépris *et* désir/dégoût (de la « chose basse » selon Bataille, désir/dégoût de contempler l'image de sa future descente vers le bas — le pléonasme est nécessaire — vers l'excrément : *se voir* mourir avec plaisir) les musiciens venus amuser-importuner les pensionnaires, et que le personnel essayera de chasser.

Ou encore qu'est-ce qui a conduit Visconti du village de pêcheurs de *La Terre tremble* (le lieu du film, la scène = le lieu du prolétariat) à Venise, port aussi, lieu clos, théâtral aussi, mais où le lieu scénique est le lieu de la bourgeoisie, représentant hyper-privilégié d'une certaine civilisation (l'Occident), et d'une certaine conception de l'art (discours sur).

Peut-être le fait que le héros, *en retournant à sa place*, la place du film en devenant la *vraie place* (seules places d'où Visconti ait jamais effectivement pu parler, même si la place de son discours n'était pas désignée dans le film à travers la scène et le héros, n'était pas leur place à eux ; Visconti cédant finalement au *désir* de ce passage) n'était sommé de le faire qu'à condition que cette place soit celle de sa mort. Mort du héros : Aschenbach, mort de la scène : Venise, qui est pourrie : le choléra, Venise qui se meurt dans sa beauté. C'est-à-dire que « le retour à sa place » d'un discours (sur la beauté, sur le désir) comme celui de Visconti ne peut peut-être plus se faire sans que cette place soit celle de sa mort, celle où conscient de ses contradictions, il va enfin, les étalant avec délire, *en*

mourir : mourir de ce délire, parce qu'il est dans l'état du passage, de la conscience/inconscience, de la lucidité dans l'aveuglement. Il *sait* qu'il va mourir et il connaît (et fait enfin jouer) ses contradictions : lucidité ; il meurt comme il avait *rêvé* de mourir (en beauté), c'est-à-dire dans sa logique même : aveuglement. *Un discours idéaliste, même au sein de ses contradictions, de ses refoulements, meurt de manière idéaliste.* C'est *son* soleil qui l'aveugle (1).

Si Venise appelle Aschenbach, *Mort à Venise* appelle Visconti dans un phénomène décisif de retour à sa place. Retour à sa place amorcé, dès après *Rocco*, dans *Le Guépard*, lieu déjà d'un certain passage, passage aussi (sans retour cette fois) d'un certain noir et blanc de la misère (discours du désir sur le peuple, le *bas*, la souille, dernier film « néo-réaliste ») à la couleur du luxe : discours du désir sur le *haut*, MAIS PARCE QUE ce haut est en train de tomber, *de se souiller.*

Qu'est-ce à dire alors du prochain Visconti après cette mort plus qu'effective de *Mort à Venise ?* Qu'importe maintenant : *Vieillesse de la mort* dirons-nous en parodiant Daney, car celle-ci n'a cessé de vieillir depuis *Le Guépard.*

Ce n'est décidément pas un hasard (nous essayerons de voir pourquoi par la suite) si c'est à propos d'un autre film italien (*Il était une fois dans l'Ouest*) que Sylvie Pierre concluait (Cahiers n° 218) : « Que ceux qui ne se sont jamais regardé mourir *avec plaisir...* ». Retour à sa place ici aussi, du code au code, de l'histoire à l'histoire, et de manière évidente, au niveau du héros :

1) Frank, qui *vient chercher* la mort (« ça t'étonne de me voir ? ». L'harmonica : « Je t'attendais »), mort possible qu'en vase clos, sur l'avant scène du code (le cercle autonome du duel), et que l'arrière scène (le chemin de fer qui se construit, l'Histoire) repousse dans ses retranchements. Inversion des scènes, la scène du code (2) devenant dérisoire par rapport à la scène historique.

2) Cheyenne qui meurt « entre deux ».

3) Jill qui reste à sa nouvelle place : la dernière scène, lieu métonymique de « l'Histoire ».

4) L'harmonica, qui retourne au code, se perd après sa traversée du film : la mort du héros ici c'est finalement de n'être plus qu'un signifiant-héros. Retour à sa place donc.

Il était une fois dans l'Ouest, un film italien disions-nous, le discours occidental parle de son versant américain, les émigrants *retournent.*

Retour vers l'Italie, vers la Méditerranée, retour d'un certain discours vers son lieu d'émission privilégié. MONTEE DE L'ORIENT, mort de l'Occident qui se retourne en beauté vers son nombril (remontée de la latinité avant la chute).

Pas un hasard donc si d'autres films italiens récents tentent désespérément de reconstituer ou de sublimer des époques passées et généralement « décadentes », et par un jeu subtil de dévoilements-camouflages. Camouflage de ce qui se perd par la référence explicite à ce qui est déjà perdu-passé. La reconstitution camoufle. Reconstitution de la Venise de 1900, reconstitution (par un même travail infini) des bals du *Guépard*, des repas des *Damnés :* Visconti. Reconstitution des années 30 : Bertolucci (3). Fresque du *Satyricon :* Fellini (4). On pourrait même parler aussi de Pasolini. Référence directe donc à quelque chose qui se meurt (ou est mort, ou est simplement passé-daté) qui camoufle et/ou dévoile que quelque chose est en train de se mourir. Dépense énorme avant la chute, et en proportion. Retour vers le nombril. Agonie de l'Idéalisme, de son lieu d'émergence : l'Occident, la Méditerranée. Permettons-nous un parallèle un petit peu délirant en citant Pompidou : « La France a un destin méditerranéen ». Pas un hasard non plus.

Retour à sa place, mort : le cimetière des éléphants. Intérêt donc de ce phénomène (5). Peut-être bien que l'idéalisme, et notamment le caractère spécifique de son discours sur l'art (au cinéma), se trouve inscrit dans *Mort à Venise* de manière telle que tous les paramètres de ce discours retournant à leur place, ils y retournent si bien et si joliment que l'on peut au moins dire que plus rien ne *manquant à sa place* (Lacan) dans le discours, plus rien ne nous en serait *caché* (de l'idéalisme).

Jean-François JUNG (84-ISLE-SUR-SORGUE).

1) Pour cette notion de lucidité dans l'aveuglement on pourra se référer aussi à *L'Arrangement* de Kazan : Lucidité sur le « sujet » traité (la société américaine et Kazan dans cette société), aveuglement sur la méthode : le film de Kazan par rapport aux films américains, Kazan par rapport à son film. Point aveugle. Mais ici simple ambiguïté, incompatibilité, et non étalement, jeu des contradictions. « Arrangement ». Ce n'est pas seulement le personnage de Kirk Douglas, mais aussi Kazan qui « had a good arrangement » : Une certaine « position » vis-à-vis des problèmes américains, mais grâce à une autre « position » dans l'appareil cinématographique. Oui, « a good arrangement ». L'enfant terrible. Sur ce dernier mot, on ne pourra s'empêcher de souligner à quel point le Surréalisme est la sécrétion par la bourgeoisie de son propre discours EN SON ENFANCE TERRIBLE. Pour revenir à notre propos, la mort dans *L'Arrangement*, n'est jamais *complètement* la mort du discours que l'Amérique tient sur elle-même alors que la mort de Aschenbach est aussi la mort du discours idéaliste que l'art tient narcissiquement sur lui-même par l'intermédiaire d'une certaine pratique cinématographique.

2) Signalons *l'autonomie* totale du fragment du duel : plans alternés sur Fonda, qui, tournant autour de Bronson, parcourt certainement beaucoup plus que la distance réelle : trajet du code donc, obligatoire, sans autre justification que la sommation : assumer le code, le parcourir, S'Y DEPENSER.

3) L'insistance mise par Bertolucci à cette reconstitution fonctionne comme alibi et finalement comme symptôme d'un délire mécaniste qui se perd à recouvrir et accuse un manque directement politique. Manque qui se camoufle lui-même, mais trop bien, par l'excès même de cette insistance.

4) Un exemple précis de cette sublimation d'une décadence serait justement le *statut* (de production, de distribution-appareil critique) du *Satyricon.* Notamment si nous posons abusivement (il le faut momentanément) la question : qu'est-ce qui conduit du « Peplum » au *Satyricon ?* et que nous répondons (non moins abusivement) : c'est que le *Satyricon* est un film « d'art ». Nous nous comprenons. Accès donc à un statut suprême (la qualité, la beauté) pour la mort. Beauté du cercueil.

5) Nous ne prétendons pas ruiner tous les films cités par un geste syncrétique et globalisant-totalisant. Nous retenons simplement de ces produits certains symptômes qui nous intéressent, et restent à notre avis pertinents à *notre* objet.

Note

L'idéologie du western italien

Des westerns italiens, on sait qu'ils sont quasi-unanimement construits sur le principe de la variation (prise en charge par les noms des personnages, les décors, les visages, les « astuces scénariques ») d'un schéma topologique distribuant à des groupes de personnages des places symboliques-fictionnelles invariantes ; ce qu'on pourrait appeler le premier âge du western italien ressassait la distribution suivante :

Gringo//bandits mexicains/victimes mexicaines (Type A) (1).

Or, il semblerait que depuis une date récente (*Compañeros* de Sergio Corbucci n'en est qu'un exemple), ce schéma se soit modifié par l'adjonction d'une place supplémentaire : celle qu'occupent des « révolutionnaires mexicains ». On a désormais :

Gringo//révol. mex./contre-révol. mex. (/victimes) (Type B). (2)

(*Compañeros* complique le schéma : Gringo//révol. mex./faux révol. mex./contre-révol.).

L'introduction, à l'intérieur d'un cinéma de genre, d'un tel « discours de la Révolution », a évidemment valeur symptomale ; il est donc nécessaire d'en examiner les effets : d'interroger la nature et la fonction de ce discours, et la manière dont, en même temps, la structure du W.I. *continue* à fonctionner.

Ces questions, il importe de les poser, dans la mesure où ranger, comme on pouvait le faire encore récemment, le W.I. dans la rubrique du « cinéma populaire », ne peut produire que des effets de brouillage. Car que signifie « populaire » en l'occurence ?

— Un cinéma qui ne pose de problème au travail critique qu'au niveau de la série (« ce qu'on dit d'un film vaut pour tous les autres »), l'invariance du schéma structurel étant dès lors l'unique objet d'un réalisateur dans le sens d'une plus grande variation le promouvant immédiatement au statut d'auteur (ex. pour le W.I. : S. Sollima, S. Corbucci, D. Damiani, F. Giraldi). Or les films de ces « auteurs » ne sont pas à l'écart de la série ; le jeu n'est pas *de* la structure, mais *dans* la structure.

— De série, le cinéma populaire est dit « de genre(s) », dans la mesure où il se constitue et se perpétue de batteries d'éléments fictionnels spécifiques, dont l'articulation est soumise aux lois des « vraisemblables de genre ». Autonome, un cinéma ainsi défini ne saurait être décrit que comme système de production de fictions, comme Machine à Spectacle, dont seul le caractère de spectacle, métaphysiquement substantialisé, pourra être critiqué (3), mais qui, en tous cas, n'est pas censée produire ou reconduire des effets idéologiques *précis*. « Cinéma populaire », cela veut dire ici : cinéma qui, parce qu'il est de genre, et donc autonome, « échapperait » à la région des idéologies (sa nature de « pur spectacle » le mettant en quelque sorte « en deçà » de l'investissement idéologique, ou, au contraire, l'incluant dans la masse indifférenciée des Opiums du Peuple).

— Cinéma de série et de genre, « cinéma populaire » signifie également « pour le peuple », c'est-à-dire dont le peuple est à la fois destinataire et consommateur. Cinéma populaire s'oppose ici à cinéma intellectuel, à « recherches formelles » et à ne pas aller droit au but : le cinéma comme divertissement innocent, enclave de jouissance garantie au milieu des dures réalités de la vie. Le peuple ici n'est pas une classe sociale (le prolétariat s'y trouve confondu avec la petite-bourgeoisie), mais une clientèle, à laquelle la production cinématographique entend fournir les objets qui lui conviennent. Parler de cinéma populaire, c'est donc redoubler une vision marchande du cinéma qui définit celui-ci par le destinataire qu'elle lui constitue, et ne pas interroger les motifs de la dominance, sinon de l'hégémonie des films de ce *style* dans la quantité de l'exploitation cinématographique.

Abandonner la notion conciliante de « cinéma populaire » implique donc de distinguer les problèmes suivants :

— l'autonomie des éléments fictionnels spécifiques du cinéma de genre ;

— la relativité de cette autonomie, pour autant que ces éléments fictionnels puissent être conçus comme dispositif à effets idéologiques ;

— le statut de chaque film à l'intérieur de la série, à savoir la manière dont il inscrit ce dispositif, et, éventuellement, le jeu structurel par lequel il le transforme.

Distinction rappelée trop rapidement, mais supposée entièrement pertinente au Western Italien. A partir de quoi on peut poser, à propos de l'introduction dans le W.I. d'un discours de la Révolution (notamment dans *Compañeros*), ces quelques remarques :

L'expression « western italien » indique le déport de quelque chose, qu'on identifie souvent (4) au western américain. En effet, ce qui marque leur différence, ou le « passage » de l'un à l'autre, on le sait, c'est principalement la reprise par le W.I., sous forme de *mécanique* rhétorique, d'un discours qui réinscrivait, comme mythe, une colonisation. D'où l'effet, déjà noté, de « déjà-vu » dans le W.I., dans la mesure où il se donne comme répétition ou redoublement du W.A. (et donc, comme un type spécial de citation).

Le statut du *héros* dans la fiction est un des éléments principaux de cette transformation : le W.A. lui assignait d'avoir à construire sa liberté (le film étant alors, de ce point de vue, la description (5) de cette construction). Or le W.I. ne donne pas la liberté héroïque comme *résultat*, comme « liberté contenue dans la loi » (6), mais, d'emblée, comme autonomie. C'est-à-dire que :

— Le W.I. n'est pas l'héritier du W.A. (« mort pour des raisons mystérieuses ») ; on peut bien sûr dire qu'il en est le continuateur, mais parce qu'il prend comme donnée d'origine ce dont le W.A. représentait la production. (D'où la disparition, dans le W.I., de thèmes idéologiques extracinématographiques, auxquels le W.A. pouvait servir de support : le « self-made-man », la (bonne/mauvaise) loi, etc.)

— Cette donnée d'origine affiche son caractère fantasmatique, elle se montre même, si l'on peut dire, comme plus-de-fantasme. (D'où l'aspect fondamental des W.I., d'être des « variantes sur un même schéma », l'organisation répétée des places fictionnelles étant dès lors la mise en jeu d'un type de *jouissance.*)

— L'autonomie héroïque s'embraye par l'insertion du personnage dans une situation conflictuelle dont il possède immédiatement la maîtrise ; extérieur au conflit, il ne le subit pas, mais en fait, littéralement, son profit.

— L'emphase rhétorique du W.I. re-marque l'autonomie du héros comme extra-territorialité : le Gringo, arrivant chez les Mexicains, est libre de toutes les déterminations qui règlent le conflit.

— Le Mexique est donc métaphore de l'Italie, mais moins parce qu'il autorise l'exhibition d'un « folklore latin » que parce que ce folklore assigne (et cache) à l'illusion d'autonomie son lieu d'exercice.

On a donc les moyens de lire les motifs de l'introduction récente, dans le W.I., de personnages présentés comme révolutionnaires (passage du type A au type B) ; introduction par laquelle, comme dans *Compañeros*, le Gringo abandonne ses visées mercenaires ou pécuniaires et « se met du côté » des révolutionnaires :

— L'investissement de la situation conflictuelle dans le type A par des positions politiques produit un « plus-de réel » (7) qui marque l'aveu/dénégation du caractère métaphorique de la structure : le W.I., en ce sens, participe de la mode.

— Cette mode est un effet de l'irruption, sur la scène du discours, de la prise de parole révolutionnaire. (Irruption en ce sens que le discours bourgeois ne peut plus méconnaître l'existence du discours révolutionnaire; il ne s'agit donc plus pour lui de le refouler, mais d'en produire un double, un faux-semblant qui, le mimant, l'annule. Ce processus peut être décrit comme l'appropriation par une idéologie des *termes* d'une idéologie contradictoire.)

— Cette annulation est l'organisation d'une série de méconnaissances ; ainsi la disponibilité de l'opposition bandits/victimes à être transformée en celle de : révolutionnaires/contre-révolutionnaires induit cette dernière à reprendre-transformer (8) celle, classique de la fiction d'aventures, des bons et des méchants, puisque le critère de la discrimination n'est rien d'autre que le *sentiment* (la générosité populiste).

Ainsi, dans *Compañeros*, il est beaucoup question d'idéaux révolutionnaires, mais seulement au niveau de la mention d'existence, car on ne voit jamais le bout de leur nez, sinon sous l'aspect de maximes morales, dont l'occurrence est accidentelle (elles viennent là comme en supplément) et la forme toujours négative (comme maximes de tempérance).

— L'autonomie-extraterritorialité du Gringo n'en subsiste pas moins (et même, *Compañeros* « en remet » dans l'extraterritorialité, puisque le personnage de Franco Nero n'est pas Américain du Nord, mais Suédois).

Le héros y « fait » la révolution sans être en place de révolutionnaire ; sa place au contraire est celle du technicien, du spécialiste. L'opposition Gringo/révolutionnaires est donnée comme celle de la ruse à la naïveté, de l'expérience à l'inexpérience, de la force virile à l'impuissance débile ou juvénile, du « sens des réalités » à l' « idéalisme ». D'où il ressort que le Gringo (non-révolutionnaire) est compétent sur le terrain même des révolutionnaires, où ceux-ci ne peuvent que faillir. La Révolution est l'élément d'une structure dont la maîtrise appartient à un non-révolutionnaire.

— Si le héros s' « engage » dans la révolution, c'est parce qu'elle lui est sympathique, et, plus encore, parce que le profit qu'il attendait de ses actions marchandes et mercenaires lui fait littéralement défaut ; aussi le caractère foncièrement libidinal de son désir d'accumuler les richesses se réinvestit-il dans cet engagement politique. Le long ralenti final de *Compañeros* l'énonce clairement : c'est bien de sa jouissance qu'il s'agit.

Un tel thème idéologique n'aurait rien que de juste : que la jouissance peut ne pas être étrangère à la révolution, si la nature autonome du héros ne la renversait en celle-ci : que la révolution est là pour la jouissance, qu'une lutte armée *sans même de mot d'ordre* remplace le profit dans l'ordre de la jouissance.

Compañeros prétend décrire l'opposition de deux discours, celui de la révolution et celui de la libre entreprise. En fait, cette opposition n'est que le prétexte d'une autre : celle des idéaux révolutionnaires et de la jouissance du mercenaire (du spécialiste), opposition où l'un des deux termes, ne s'inscrivant que comme absence (comme allusion vague), laisse le champ à l'autre d'en donner le sens, pour la production d'un fantasme petit-bourgeois de maîtrise, en dernière instance de type fascisant. — Pierre BAUDRY.

1) : Cf. : « Deux films de Sollima », in CdC n° 218.
2) : Donc jeu dans la structure, où peut se pointer le désir des cinéastes italiens de conjuguer commerce et progressisme, du moins pour des gens comme Sollima et Damiani, qui sont (à ma connaissance) les initiateurs de ce « deuxième âge » du W.I.
3) : Je fais référence aux positions du type de celles de J.-P. Lajournade.
4) : On peut aussi l'identifier à la place sur le marché que le W.I. vient occuper : celle, à peu près, que tenaient pour le cinéma italien le péplum et le fantastique ; cette identification est aussi approximative que la première : le W.I. *remplace* non seulement le péplum et le fantastique, mais le cinéma d'aventures en général ; en outre, ce remplacement n'est pas entièrement explicable par le manque à la demande des films de « genres classiques », que le cinéma américain serait impuissant à perpétuer : le W.I. produit des effets idéologiques nouveaux (spécifiques).
5) : Ou plutôt sa réinscription, puisque cette liberté, semble-t-il, était déjà là à un autre niveau : celui des éléments de reconnaissance/projection fantasmatique qui déterminent le héros comme positif ; les événements étant dès lors les avoirs d'un sujet.
6) : Cf. l'article de Sylvie Pierre, in CdC n° 218.
7) : Cf. Oudart, « Un discours en défaut », in CdC n° 232.
8) : Ce caractère de reprise oblige le leurre métaphorique qu'est *Compañeros* à tenter de redoubler la réduction de la métaphore, en disséminant des indices (ex. : le béret à la Guevara porté par Th. Milian) du caractère « politique » de son discours, « malgré les apparences ».

Critiques

The Grissom Gang

THE GRISSOM GANG (PAS D'ORCHIDEES POUR MISS BLANDISH). Film américain en Technicolor de Robert Aldrich. **Scénario** : Leon Griffiths, d'après le roman de James Hadley Chase. **Musique** : Gerald Fried. **Images** : Joseph Biroc. **Décors** : James Vance. **Interprétation** : Kim Darby (Barbara Blandish), Scott Wilson (Slim Grissom), Tony Musante (Eddie Hagan), Robert Lansing (Dave Fenner), Irene Dailey (Ma Grissom), Connie Stevens (Anna Berg), Wesley Addy (John P. Blandish). **Production** : Associate and Aldrich, 1971. **Distribution** : Fox. **Durée** : 1 h 53 mn.

The Grissom Gang nous retient (à titre symptomatique, c'est-à-dire non pour une improbable productivité, mais pour l'analyse que permet l'insistance de son désir mort dans une chaîne fictionnelle épuisée) parce que s'y lit à l'œil nu la stratification historique du thriller, dans la répétition saturée qu'en effectue ce film, soit les codes et idéologèmes majeurs d'une part remarquable, par sa relative excentricité, de l'espace hollywoodien. Ce film se produit nécessairement comme un tissu de références, qu'il est inutile, tant elles abondent, de dénombrer ici.

Qu'en est-il de cette sédimentation historique ? Elle marque dans l'espace *abrité* d'un *genre* (c'est-à-dire d'un tissu de codes fictionnels composant une apparence d'autonomie et satisfaisant à un certain type de besoins « esthétiques ») le retour d'un certain nombre de refoulés du cinéma classique dans sa généralité. Refoulés (la crasse, la misère, le sexe, la crapulerie et la « pornographie » de la Loi même, la violence sociale) figés et mythifiés dans leur report au compte de la figure stéréotypée et grandie (par une rhétorique du geste et de son économie que Barthes a partiellement analysée dans les « Mythologies ») du gangster. Le gangster est la figure-abcès de fixation de tout le cinéma hollywoodien, assumant la névrose, la perversion, l'inceste, les excès désastreux de ce cinéma obsessionnel de la propreté et de l'économie (la suture, passage le plus direct et le plus économe d'un plan à un autre, comme forclusion du signifiant). Analyser le thriller dans sa période « haute » (non dans sa répétition morte et sa dérivation abâtardie dans les films d'aujourd'hui, français ou américains, Corman, Aldrich, Labro, Melville, Sautet, Boisset, etc.) comme un cinéma progressiste parce qu'inscrivant l'irrégularité sociale revient à oublier la nécessité de son cloisonnement comme genre, la nécessité inscrite dans le système même du cinéma hollywoodien, nécessité économique, que son refoulé fasse retour quelque part.

Réinvestissant dans sa fiction (scénario et mise en scène) les effets de ces marques textuelles et idéologiques, par un jeu systématique de greffes citationnelles, Aldrich n'a pu faire autrement, par la nécessité d'un supplément d'écriture sans lequel la répétition ne pourrait se lire que comme déjà-vu (ce qu'il faut éviter à tout prix, car, ne l'oublions pas, nous sommes ici dans une histoire de la suprématie de « la première fois »), que de *repasser* sur ces couches textuelles, dans le sens obligé et historiquement significatif d'un plus-de-saleté : ce sont les mêmes personnages qu'aux beaux jours du thriller, mais ils suent davantage, bavent davantage, tournent leur langue entre leurs dents d'une manière plus obscène, tuent d'une façon plus sale, etc. La décomposition du cinéma américain, c'est aussi et peut-être surtout cela : un excès en circuit clos, un supplément corrosif qui, apposé comme un masque sur le Même vieilli, le ronge et l'émiette. Encore ce « plus » doit-il être lui-même soumis à une économie : il doit « rentrer » dans le drame, embrayer selon l'hystérie narrative. Et *The Grissom Gang*, comme la majeure partie du cinéma américain actuel, comme le précédent Aldrich (*The Killing of Sister George*, qui n'était, malgré son titre, d'ailleurs pas un thriller), consiste au niveau du jeu de l'acteur et de la mise en scène en une intensification et une exaspération de cette hystérie : témoin par exemple la scène où Slim poignarde Eddie : c'est, par un effet de conversion somatique, Barbara Blandish qui se plie en deux et hurle à chaque coup, inscription assez évidente du rôle du spectateur.

Pascal BONITZER.

A Time for Dying

A TIME FOR DYING (QUI TIRE LE PREMIER ?) Film américain en technicolor de Budd Boetticher. **Scénario** : Budd Boetticher. **Images** : Lucien Ballard. **Musique** : Harry Betts. **Son** : John Carter. **Décors** : Les Thomas. **Montage** : Harry Knapp. **Interprétation** : Audie Murphy (Jesse James), Richard Lapp (Cass), Anne Randall (Nelly), Victor Jory (Judge Bean), Beatrice Kay (Mamie), Bob Random (Billy), Peter Brocco (Ed), Burt Mustin (Seth). **Production** : Audie Murphy, 1969. **Distribution** : Etoile Distribution. **Durée** : 1 h 7 mn.

1. « *Très schématiquement, on peut dire que la thématique de la fiction hollywoodienne (celle du Western en particulier) se réfère directement aux contradictions dominantes entre les pratiques économiques et les systèmes idéologiques de la société américaine (la pratique concurrentielle et l'idéologie de la libre entreprise, et l'humanisme égalitaire imprimé dans ses autres institutions), et qu'elle résoud imaginairement ces contradictions en en déplaçant le champ (l'entreprise/la famille, le couple), c'est-à-dire les agents et les effets, de l'économique au sexuel, pour finalement les refouler au profit de l'affirmation de la communauté idéologique des figurants.* » (Oudart.) La notation de cette constante, évidemment, est valable dans le texte d'Oudart pour le cinéma « classique » hollywoodien. Mais que se passe-t-il pour un film comme *A Time for Dying*, où les attributs « classique » et « hollywoodien » ne sont plus pertinents ? Ici, les « contradictions » entre « pratique concurrentielle » et « idéologie de la libre entreprise » semblent, non pas être pointées dans le film même qui pour ce faire devrait être capable de les

théoriser et de les réfléchir (comme c'est le cas, par exemple, dans un autre « western », *Vent d'Est*, mais qui ne l'est que dans la mesure où il cerne, précisément, ce champ de contradictions ; comme ce ne peut pas être le cas de ce film, dont notre critique a pour objet de démontrer le caractère de *résidu* du cinéma « classique » et « hollywoodien »), mais être disposées de façon à faire disparaître l'un des deux termes, en laissant la place exclusivement à la « pratique concurrentielle », posée explicitement non seulement dans l'ordre *sexuel* mais aussi *économique*. C'est-à-dire que ce que l'on mettra en valeur ici, dans l'ordre de la parole pendant toute la première moitié du film, ce sera les avatars de cette pratique, dans un *déplacement* du champ sexuel initial (la dispute pour le corps d'Anne Randall et son enlèvement par Richard Lapp) au champ économique (la concurrence des « gunfighters » pour la domination de la région) : ainsi, explicitement posée cette concurrence économique, on pourra évacuer, ou plutôt tenter d'évacuer l' « idéologique », selon un mécanisme « pragmatiste » bien connu des cinéastes américains des années 50-60, dont Boetticher fait partie (et déjà, *in* C. du C. n° 157 : « *Les personnages m'intéressent plus que les idées qu'ils défendent, les idées transparaissent tout naturellement après. Je ne m'intéresse pas aux causes que défendent les gens, mais à ce qu'ils font pour les défendre* »).

2. En refoulant donc le champ de l' « idéologique » au profit de celui de l' « économique » et du « sexuel », le film semble jouer sur ces deux tableaux de la manière suivante :

En première instance, le *désir sexuel* qui est à l'origine de la fiction disparaît, après l'enlèvement, pour faire place — dans le rapport, qu'on pourrait supposer érotique, entre les deux fugitifs — à l'ordre du *travail* (les aspirations « professionnelles » de Lapp, les entraves que souffrira le nouveau-venu dans cet ordre : rencontres avec Billy le Boutonneux, le Juge Roy Bean, les frères James) et de l'*argent*. Ainsi, même la nécessité de lier érotiquement les jeunes gens se fait sous l'alibi de l'argent (le Juge qui les marie par force pour gagner des sous), et la scène d'amour qui s'ensuit est tournée en dérision par le moyen d'un « gag », dont le caractère révélateur a été stratégiquement disposé en vue d'une lecture rétrospective. Donc, les paroles de Boetticher en 1964 seraient encore valables pour le film de 69 : « *Ce qui est important, c'est que l'héroïne a provoqué, ou bien ce qu'elle représente. C'est elle, ou mieux, l'amour ou la peur qu'elle inspire au héros, ou encore le souci qu'il a d'elle et qui le fait d'une certaine manière. La femme elle-même n'a pas la moindre importance* »...

Il n'en est rien. C'est à travers le mécanisme de la fiction et à partir de la surprise finale qui s'instaure en elle, qu'une *deuxième* lecture du film, rétrospective et réglée, se fait jour. La mort, soigneusement dilatée dans le temps, du héros, et certains procédés de tournage spécifiques à cette séquence, nous feront re-voir, à rebours, la fiction précédente, afin d'arriver à une *érotisation* du champ « économique », qui serait à lire ainsi :

a) toute la fiction comme l'histoire d'une menace de castration, plusieurs fois répétée, et finalement « accomplie ». Billy le Boutonneux, le Juge Roy Bean, Jesse James, qui ne sont que des variations d'une même fonction dans la fiction, menacent de mort le jeune héros s'il continue à *tirer*. Le schématisme et la répétition onirisent ce « jeu » qu'on pourrait nommer « des 3 coups » : 3 « face à face » : de Lapp avec le futur assassin, avec J. James, son « héros », avec son assassin présent ; 3 fins : affrontement et premier dénouement non-sanglant, blessure et premier départ, retour et mort.

b) la chaîne « mains sèches/mains humides » comme le jeu de la castration et du désir (castration utilitaire puisqu'elle permettra que le garçon ne tire plus au moment de l'affrontement réel). Cette chaîne se déploie aussi en : « tir/mains humides »/désir/femme » (= le désir sexuel assouvi, son déplacement ne serait plus possible. La femme, utilisée en fonction de tireur, inutile : résultat donc, la blessure et après la mort).

c) le canevas du film comme celui du voyage, initiatique, irréversible, et dont le but éclaircira par remontée rétrospective toute la « signifiance » engloutie sous la marée des faits. Et en effet, le travail du film sera celui de cacher, d'occulter (et en même temps de dévoiler cette action) ce travail de « signifiance », de l'étouffer sous des apparences de liberté et d'errance. Mais le schéma traditionnel — même si renversé — issu de la tradition puritaine, est maintenu, soutenu par l'antagonisme Père-Fils que le « western » des années 50-60 avait utilisé comme un de ses piliers. La seule modification actuelle se trouve dans l'*attribution généralisée* de la fonction castratrice du Père à toutes les apparitions dans le chemin du « hero-in-progress ».

d) dans ce canevas, l'apparition concertée de symptômes qui perturbent le discours : l'eau et la poudre, dont est couvert le couple avant l'accomplissement de l'acte sexuel, le fétiche du Juge et son statut social (la chaise dans le bal et sa circulation), la pendaison du jeune voleur.

e) enfin, le contraste, dans le *signifiant*, des séquences qui composent le film pendant ses premiers 3/4, tournées rapidement à l'aide du zoom, ayant un caractère « bâclé », « hâtif », dans des paysages presque indifférenciés, où tout l'intérêt est concentré sur les figurants, selon la tradition établie par le même B.B. (« *J'aime les paysages très simples, le désert, les rochers. Si je peux trouver un endroit très dépouillé où tourner en noir et blanc, je le ferai* ») et *la séquence finale*, organisée d'un bout à l'autre avec un respect tout « classique » de la continuité spatiale et temporelle, en renchérissant même sur cet axe, et qui trouve sa culmination dans la scène du meurtre espacé, tournée en ralenti. L'effet est moins esthétisant (comme chez Peckinpah) qu'érotique (comme chez Leone), contribuant à la jouissance sadique du spectateur.

3. Cette « érotisation » du champ, organisée telle qu'elle est comme « savoir-en-plus », tend fondamentalement à diminuer l'impact des données idéologiques (enfouies) et économiques proportionnées au spectateur et à les fantasmer, toujours sous le coup de cette lecture rétrospective. (C'est-à-dire que notre grille, qui relève de la psychanalyse, est appelée « en creux » par cette « érotisation » après coup du champ fictionnel, qui ne sert qu'à *déréaliser* les données économiques affichées par le film, *données « à transcrire »*, dont l'effet de réel se voit ainsi considérablement handicapé.) Ainsi, sournoisement, le film de Boetticher recoupe ce cinéma « classique » et « hollywoodien » où, toujours selon Oudart, « *les ennemis idéologiques sont mués en agresseurs érotisés, objets* a *susceptibles d'être à tout*


cahiers
CINE
TABLE DE

un événement dans l'édition spécialisée

LA GUILDE DU CINEMA

et de la Télévision



présente ses deux premières sélections

Cette page est en effet l'acte de naissance d'une organisation créée spécialement à l'intention des cinéphiles et des professionnels : **LA GUILDE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION.** Conçue sur le modèle des meilleurs Clubs du Livre, elle proposera désormais les meilleurs ouvrages spécialisés, et ce dans de **belles éditions reliées toile, à tirage limité numéroté.** Les deux premières sélections ci-dessous sont dès à présent disponibles.

LE CINÉMA FANTASTIQUE par René Prédal

C'est la première synthèse d'ensemble du cinéma fantastique dans sa diversité (épouvante, expressionnisme, science-fiction, merveilleux, érotisme etc...). René Prédal en établit à la fois l'histoire, l'inventaire des thèmes, l'analyse critique des œuvres, et un dossier documentaire (biographies, filmographies, textes, etc...) d'une étonnante richesse. Cette "Somme" est un monument d'érudition, et une plongée fascinante dans un univers peuplé des plus extraordinaires créatures de l'imaginaire. *420 pages grand format 18x21, 130 illustrations, reliure pleine toile, sous rhodoïd. Exemplaires numérotés.*

LE DÉCOR DE FILM par Léon Barsacq

Le premier ouvrage au monde sur le décor cinématographique mondial, son histoire, sa technique, son esthétique, ses maitres. Par un auteur qui a été lui-même un des grands décorateurs du cinéma français et qui nous livre ici le fruit d'une expérience professionnelle de quarante années. Un livre passionnant qui dévoile maints secrets de la "fabrication" des films. En annexe important dossier d'information (biographies, filmographies, textes etc...).
Préface de René Clair.
440 pages 18x21, 120 illustrations, reliure pleine toile, sous rhodoïd. Exemplaires numérotés.

CONDITIONS D'ADHÉSION ET DE SOUSCRIPTION

adhésion gratuite et sans engagement

chaque volume, franco :	**55 F**
(ou 3 mensualités de	**19 F)**
les deux volumes groupés, franco (prix spécial) :	**99 F**
(ou 3 mensualités de	**34 F)**

sélections publiées en accord avec les Éditions Seghers ("Cinéma Club")

DEUX LIVRES NÉCESSAIRES A TOUT CINÉPHILE

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

à compléter ou à reproduire, et à adresser avec titre de paiement aux CAHIERS DU CINÉMA, 39 rue Coquillière - Paris 1er - CCP 7890-76

Veuillez notez mon adhésion à **LA GUILDE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION,** sans engagement d'achat, de cotisation ou de toute autre sorte pour l'avenir.
Pour l'immédiat, veuillez m'adresser franco *(cocher la ou les cases correspondant aux titres choisis) :*

☐ **LE CINÉMA FANTASTIQUE de René Prédal** à 55 F, soit : .... ________ F
☐ **LE DÉCOR DE FILM de Léon Barsacq** à 55 F, soit : .... ________ F
☐ **CINÉMA FANTASTIQUE + DÉCOR DE FILM** à 99 F, soit : .... ________ F

Total de la commande F

Je règle cette somme ☐ au comptant, ci-joint par ________
☐ en 3 mensualités de ____ F, la première ci-joint par ________, la seconde dans un mois, la troisième dans deux mois, ceci valant engagement formel.

NOM : ________ *Date et signature*

ADRESSE : ________

ces éditions sont réalisées en accord avec les Editions Seghers (Collection "Cinéma Club")

moment escamotés, et les troubles internes se résolvent par une castration généralisée ».

Quel peut-être donc l'intérêt (mince) du film, s'il n'apparaît que comme une « perversion », parmi tant d'autres, des règles « classiques » ?

4. Encore in CduC n° 157, B.B. dit : « *Je n'aime pas réaliser un film où les personnages ne sont pas maîtres de leur destin (...) S'ils sont tués en cours de route, et la plupart le sont, c'est parce qu'il faut un combat pour mettre fin à leur désir...* » Nous n'insisterons pas sur le singulier jeu entre la « maîtrise de leur destin » de la part des « personnages » et celle du « metteur en scène » sur leur fiction (sur sa fiction). Disons que peut-être là se trouve une des contradictions productives qu'un jour il faudra creuser attentivement, en précisant le statut paranoïaque du « metteur en scène » qui se fantasme dans ses héros... C'est plutôt ce « il faut » qu'il conviendra d'interroger. Dans cette neutralité, nous croyons reconnaître le fil d'un discours, non réfléchi, non dominé, non maîtrisé, qui emporte le « maître », le « metteur en scène-scénariste » et ses ambitions démiurgiques... Et peut-être le plus grand intérêt de *A Time for Dying* réside-t-il dans le surgissement, au bon milieu du fil (des fils) du discours téléologique tissé(s) avec astuce par le scénario, de cet « en plus » signifiant qui apparaît avec la séquence du duel. « En Plus » absolument énorme et disproportionné, dont l'excès dans la jouissance ralentie du geste et du mouvement, en même temps qu'il porte à son extrême la participation sadomasochiste du « metteur-en-scène », l'inscrit et la clôture singulièrement. — Eduardo DE GREGORIO.

Sunday, Bloody Sunday

SUNDAY, BLOODY SUNDAY (UN DIMANCHE COMME LES AUTRES) Film anglais de John Schlesinger. **Scénario** : Penelope Gilliat. **Images** : Billy Williams. **Son** : Simon Kaye. **Interprétation** : Glenda Jackson (Alex Greville), Peter Finch (Dr Daniel Hirsh), Murray Head (Bob Elkin), Peggy Ashcroft (Mrs Greville), Maurice Denham (Mr Greville), Vivian Pickles (Alva Hodson), Frank Windsor (Bill Hodson), Thomas Baptiste (Professor Johns), Tony Britton (homme d'affaires), Hannah Norbert (Mère de Daniel), Harold Goldsblatt (Père de Daniel), Bessie Love (la standardiste). **Production** : Joseph Janni, 1971. **Durée** : 1 h 45 mn.

Comment obéir aux lois de la narration classique (de plus en plus étrangère aux cinéastes d'aujourd'hui, même s'ils ne s'en rendent pas compte) tout en « personnalisant » ses histoires ? Ce problème crucial pour le cinéma actuel semble avoir présidé de manière plus qu'implicite à la réalisation de « Bloody Sunday ». La répartition des rôles et le statut fictionnel des protagonistes tiennent en effet parfaitement compte de cette double contrainte :

— d'un côté on trouve un garçon, partagé entre deux partenaires érotiques (un homme et une femme) qui ne le satisfont ni l'un ni l'autre. Différant son désir donc ; désirant autre chose, mais contraint par le principe de départ du film de rester là, c'est-à-dire d'aller de l'un à l'autre, fournissant ainsi la fiction nécessaire, jusqu'à ce qu'il puisse enfin s'échapper. Son statut est donc purement fonctionnel : il n'est là que pour faire « marcher » la fiction, c'est-à-dire mettre en relation (il a les clés des deux appartements). De tout le film on n'apprendra donc rien sur lui (mais ce ne peut être mauvais : les personnages mystérieux ne sont pas moins denses) ;

— de l'autre, les partenaires érotiques. Interchangeables et accessoires du point de vue de la fiction, ils sont le « domaine réservé » de Schlesinger, le support de son travail, pensé sur le seul mode de l'ajout et de la notation.

Le film ne se « personnalise » en effet que lorsque l'on quitte l'histoire proprement dite (pur support servile) pour entrer dans le « petit monde pittoresque » auquel les deux personnages nous font accéder. Nous découvrons ainsi le mode de vie un peu bohème de G. Jackson, « savoureusement » opposé à celui, traditionnel et aristocratique, de sa famille. Puis le couple d'avant-garde chez qui elle va passer le week-end et le produit (« cocasse ») de l'éducation moderniste, chez leurs enfants. Grâce au personnage masculin, banalement médecin (Peter Finch), le spectateur pourra suivre le déroulement (« piquant ») de 2 ou 3 consultations, noter quelques menus incidents liés à l'homosexualité du protagoniste (la rencontre d'un ancien amant, l'attitude distante d'un voisin...) et assister enfin au déroulement d'une fête juive au rituel imposant dans la famille. Sans parler de la manière dont tout cela se mélange dans la tête des deux acteurs.

C'est assez dire où Schlesinger a voulu situer le seul intérêt de son film : dans une pure dimension descriptive et pittoresque donnée « en passant » au cours du déroulement fictionnel. Mais l'absence totale d'interpénétrations entre la logique fictionnelle et les événements de cette fiction (ils pourraient bien être deux fois plus ou moins nombreux sans que l' « histoire » en soit modifiée pour cela d'un iota) consume ceux-ci à peine sont-ils advenus : offerts en pâture au spectateur (à son « bon goût », à sa sensibilité, à son humour... c'est-à-dire à tout ce qui ne demandera pas de sa part un « travail »), ils ne disposent évidemment pas du moindre statut symbolique. Le supplément d' « information » n'est ici que plus-value jouissive, anecdotique pur, erratique, sans qu'aucune *nécessité structurelle* pointe jamais le bout de l'oreille. Qu'un film ne soit, aussi pitoyablement, que la somme de ses détails, montre à quel point tout travail dialectique, toute mise en question de l'idéologie du visible ont dû préalablement en être bannis.

Ce qui se dévoile ainsi, ce n'est pas une « conception du cinéma », mais l'un des possibles « arrangements » par lesquels les cinéastes actuels s'accommodent (tant bien que mal) de la forme du récit classique. Forme dont on commence à s'apercevoir qu'elle n'est pas si « naturelle » que ça. Que l'on ne puisse éluder si facilement ses contraintes ou en penser sa « modernisation » autrement que sur le mode du rafistolage provisoire, du « goût du jour » crapuleux, pointe avec précision dans quel enfermement vit la quasi totalité de la production cinématographique actuelle. C'est pourquoi une lecture véritable du cinéma hollywoodien classique est, plus que jamais, aujourd'hui, nécessaire : aucun travail dans l' « outre-clôture » ne se fera si l'on ne sait pas à quelle nécessité obéissait une « forme » dont on veut se cacher à tout prix qu'elle soit historiquement datée. — Pascal KANE.

Liste des films sortis en exclusivité à Paris du 22 septembre au 26 octobre 1971

12 films américains

A Boy named Charlie Brown (Un petit garçon nommé Charlie Brown), de Bill Mendelez, d'après la bande dessinée de Charles Schulz.

A Time for Dying (Qui tire le premier ?), de Budd Boetticher. Voir dans ce numéro, p. 57.

The Grissom Gang (Pas d'orchidées pour Miss Blandish). Voir ce numéro p. 57.

Honeymoon Killers, de Leonard Kastle, avec Shirley Stoler, Tony Lobianco.

Impossible Mission (Mission impossible), de Paul Stanley, avec Peter Graves, Martin Landau, Barbara Bain, Greg Morris, Peter Lupus.

The Lawyer (Au-delà de la sentence), de Sidney J. Furie, avec Barry Newman, Harold Gould, Diana Muldaur.

Le Mans (Le Mans), de Lee Katzin, avec Steve McQueen, Helga Andersen.

Little Fauss and Big Halsy (L'ultime randonnée), de Sidney J. Furie, avec Michael J. Pollard, Robert Redford, Noah Beery, Lauren Hutton.

Memoirs of one today's turn on girls (Le journal secret et érotique d'un mannequin), de John et Lem Amero, avec Joanna Cunningham.

The Million Dollars Duck (La Cane aux œufs d'or), de Vincent McEveety, avec Dean Jones, Sandy Duncan, Joe Flynn, Tony Roberts.

The Producers (Les Producteurs), de Mel Brooks, avec Zero Mostel, Gene Wilder.

The Strong Man (L'Athlète incomplet), de Frank Capra, avec Harry Langdon.

12 films français

Aussi loin que l'amour, de Frederic Rossif, avec Francine Racette, Michel Duchaussoy.

Benito Cereno, de Serge Roullet, avec Ruy Guerra, Georges Selmark, Temour Diop, Jacques Mercier.

Boulevard du rhum, de Robert Enrico, avec Brigitte Bardot, Lino Ventura, Bill Travers, Clive Revill, Guy Marchand, Hunt Powers, Jess Hahn.

La Cavale, de Michel Mitrani, avec Juliet Berto, Jean-Claude Bouillon, Catherine Rouvel, Yvette Lebon, Geneviève Page, Olga Georges-Picot, Henri Garcin.

Les Coups pour rien, de Pierre Lambert, avec Pierre Brice, Yanti Somer, Roland Lesaffre, Tola Konkoni.

Le Drapeau noir flotte sur la marmite, de Michel Audiard, avec Jean Gabin, Eric Damain, Jacques Marin, Micheline Lucchioni, Claude Piéplu, Ginette Leclerc, André Pousse.

Le Feu sacré, de Vladimir Forgency, avec Sonia Petrova, Pierre Fuger, Lilian Arlen

L'Homme qui vient de la nuit, de Jean-Claude Dague, avec Ivan Rebroff, Ivy Mareva, Sidney Chaplin, Noelle Adam.

Où est passé Tom ? de José Giovanni, avec Rufus, Alexandra Stewart, Lucie Arnold.

Petit à petit, de Jean Rouch, avec Damouré Zika, Lam Ibrahima Dia, Illo Gaoudel, Safi Faye.

Le Saut de l'ange, d'Yves Boisset, avec Jean Yanne, Senta Berger, Sterling Hayden, Raymond Pellegrin, Gordon Mitchell.

La Veuve Couderc, de Pierre Granier-Deferre, avec Simone Signoret, Alain Delon, Ottavia Piccolo, Jean Tissier, Monique Chaumette, Bobby Lapointe.

7 films italiens

Erik il Vichingo (Erik le Viking), de Mario Cajano, avec Giuliano Gemma, Gordon Mitchell.

Il Gladiatore che sfido l'impero (Hercule défie Spartacus), de Domenico Paolella, avec Rock Stevens, Gloria Milland, Massimo Serato.

Inchiodate l'armata sul ponte (La Bataille du dernier pont), de Hajrudin Krvavac, avec Bata Zivojinovic, Slobodan Perovic, Boris Dvornik.

Inginocchiati straniero... I cadaveri non fanno ombra (Sartana le redoutable), de Miles Deen, avec Hunt Powers, Chet Davis, Simone Blondell.

Lucrezia (Lucrèce, fille de Borgia), de Battaglia, avec Olinka Berova, John Garko.

Per mille dollari al giorno (Pour mille dollars par jour), de Silvio Amadio, avec Zachary Hatcher, Anna Maria Pierangeli.

Quei disperati che puzzano di sudore e di morte (Les quatre desperados), de Julio Buchs, avec George Hilton, Ernest Borgnine, Alberto de Mendoza.

5 films allemands

Ehepaar sucht gleichgesinntes (Couple marié cherche couple marié), de Franz Joseph Gottlieb.

Ich liebe dich, ich töte dich (Je t'aime, je te tue), de Uwe Brandner, avec Rolf Becker, Hannes Fuchs, Helmut Brash.

Lieb mich schnell, es wird schon hell... (Aime-moi vite, le jour se lève), de Hans Billian, avec Joav Jasinki, Maria Brockerhoff, Alexander Allerson.

Engelchen liebt kreuz und quer (Douze filles pour un homme), de Marran Gosof, avec Harald Leipnitz, Sybille Maar, Brigitte Skay.

Perrak (Enquête sur le vice), de Alfred Vohrer, avec Horst Topper, Werner Peters.

3 films anglais

Come back Peter (Reviens Peter), de Donovan Winter, avec Christopher Matthews, Yolande Turner, Annabel Leventon.

Sunday, bloody Sunday (Un dimanche comme les autres), de John Schlesinger. Voir dans ce numéro, p. 60.

Ten, Rillington Place (L'étrangleur de la place Rillington), de Richard Fleischer, avec Richard Attenborough, John Hurt, Judy Geeson, Pat Heywood.

1 film de Hong-Kong

Du sang chez les Taoïstes, de Ping Wang, avec Man-Ling Chen, Ban-Chu Chang, Mu Chu.

1 film italo-soviétique

The Red Tent (La Tente rouge), de Mikhail Kalatozov, avec Peter Finch, Sean Connery, Claudia Cardinale, Hardy Krüger, Mario Adorf.

1 film suédois

Joe Hill (Joe Hill), de Bo Widerberg, avec Thommy Berggren, Anja Schmitt, Kelvin Malave, Evert Anderson, Caty Smith.

1 film suisse

Jeunes filles bien pour tous rapports, de Norbert Terry, avec Barbro Hedstrom, Vincent Gauthier, Noël Roquevert.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 51, av. Jean-Lolive, 93-Bagnolet - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

226/227 (janvier-février 1971)
Spécial S.M. Eisenstein

228 (mars-avril)
Dziga Vertov : Textes
Christian Metz : Cinéma et idéographie
Entretien avec P. et V. Taviani
P. Kané : Discours et puissance
J.-L. Comolli : Le réalisateur à vingt têtes
J.-P. Oudart : L'effet de réel

229 (mai-juin)
Vertov, la presse et le parti
J.-L. Comolli : Technique et idéologie
J. Narboni : « L'immaculée perception »
P. Bonitzer : « Réalité » de la dénotation
J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation
S. Pierre : « Les Clowns »

230 (juillet)
« La Nouvelle Babylone »
S. Daney : Vieillesse du Même (Hawks et « Rio Lobo »)
P. Kané : « Sous le signe du Scorpion » (fin)
J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation
J.-L. Comolli : Sur l'histoire du cinéma
J.-L. Schefer : Les couleurs renversées/la buée

231 (août-septembre)
P. Bonitzer : Sur « La Cérémonie » (Oshima)
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (3)
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
Pierre Baudry : « Trafic » (Tati)
« Intolerance » de Griffith (description plan par plan)

232 (octobre)
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
P. Bonitzer : Le gros plan : supplément de scène
J. Narboni, J.-P. Oudart : « La Guerre Civile en France »
(« La Nouvelle Babylone, 2 »)
« Intolerance » (description plan par plan)